SAMANAN QAMASAP IST'AÑANI



SONORIDADES Y ESPACIOS MUSICALES



Museo Nacional de Etnografía y Folklore
La Paz, Bolivia



SAMANAN QAMASAP IST'AÑANI

SONORIDADES Y ESPACIOS MUSICALES

Museo Nacional de Etnografía y Folklore
Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia

La Paz, Bolivia. 2023

Museo Nacional de Etnografía y Folklore (Editor)
SAMANAN QAMASAP IST'AÑANI. SONORIDADES Y ESPACIOS MUSICALES 1° Ed. - La Paz: MUSEF, 2023.
596 páginas, 30 x 21,5cm

D. L.: 4-1-163-2023 P.O.
ISBN: 978-9917-607-14-4
SENAPI Res. Adm.: 1-1974/2023
CDD: 780

/ MÚSICA / ACÚSTICA / SONIDO /FORMAS MUSICALES / INSTRUMENTOS MUSICALES
/ MUSICOLOGÍA / SONORIDADES / SILENCIOS /

SAMANAN QAMASAP IST'AÑANI. SONORIDADES Y ESPACIOS MUSICALES

Derecho editorial: © MUSEF EDITORES **La Paz:** Calle Ingavi 916, teléfonos: (591-2) 2408640,
Fax: (591-2) 2406642, Casilla Postal 5817, www.musef.org.bo, musef@musef.org.bo
Sucre: Calle España 74, teléfono y fax: (591-4) 6455293

Directora del MUSEF: Elvira Espejo Ayca
Compiladores: Salvador Arano y Richard Mújica
Curadores: Richard Mújica y Elvira Espejo
Comité Revisor: Elvira Espejo, Milton Eyzaguirre, José Luis Paz y Salvador Arano
Autores: Nicolasa Ayca, Elvira Espejo, Salvador Arano, Frank Aguirre (Taki Runa), Vanessa Calvimontes, Arnaud Gerard, Jhanneth Ramos, José Luis Paz, Mary Isabel Fernández, Estefanía Sofía Rada, Patricia L. Alvarez, Gabriela Behoteguy, Freddy Álvarez, Milton Eyzaguirre, Sebastian Hachmeyer, Isaac Callizaya, Armando Callizaya, Josefa Limachi, Miriam Lima, Faustino Quispe, Bernardo Rozo, Ana Maria Calanis, Waldo Panozo, Inocencio Lima, Carla Nina, Edwin Usquiano, Adrian Usquiano, Magdalena Callisaya, Ladislao Salazar, Yenny Espinoza, Richard Mújica, Alfredo Campos, Jhon Edson Choque.
Imágenes de portada y contraportada: Colección del MUSEF
Fotografías: Colección del MUSEF, con las excepciones anotadas
Fotógrafos: Andrés Emilio Montenegro, Juan Manuel Rada, Frank Aguirre (Taki Runa), Arnaud Gerard, José Luis Paz, Gabriela Behoteguy, Sebastian Hachmeyer, Henry Stobart, André Langevin, Isaac Callizaya, Bernardo Rozo, Waldo Panozo, Ana Calanis, Pablo Cáceres, Radio San Gabriel, Yenny Espinoza Mendoza, Alfredo Campos.
Pinturas: Andree Porcel Inquillo
Edición de videos QR: Ernesto Millán Peralta
Mapa: Salvador Arano Romero
Conservación y restauración de Bienes Culturales: Alfredo Campos y Primitivo Alanoca
Reproducción de Bienes Culturales: Richard Mújica,Walter Orgaz y Alfredo Campos
Diseño gráfico y diagramación: Tania Prado Espinoza
Edición de imágenes: Tania Prado y Ernesto Millán
Edición y corrección de estilo: Wilmer Urrelo y Salvador Arano
Colaboración: Mónica Mamani, Paula Mamani, Víctor Mamani, Yhonny Calderon, Roxana Mamani, Abraham Quispe, Joselin Pacohuanca, María Mercedes, Jorge Luis Quispe, Christian Arenas, Sergio Mamani, Noemy Quispe, Walter Orgaz, Arnaud Gerard, Jhanneth Ramos, Vania Coronado, Jaime Quispe, Javier Fernández, Luis Castedo.
Agradecimientos: Ministerio de Culturas, Descolonización y Despatriarcalización, Museo Nacional de Arqueología, Secretaría Municipal de Culturas y Turismo, Museo de Metales Preciosos, Claribel Arandia, Darío Durán, Gabriela Behoteguy, Juan Manuel Rada, Estefanía Rada, Diego Aguilar, Santiago Flores, Fernando Davalos, David Silva, Miguel Centeno, José Orellana, Ladislao Salazar, Yenny Espinoza, Patricia Alvarez, Isaac Callizaya, Edwin Usquiano, Ireneo Uturunco, Alfredo Campos, Primitivo Alanoca, Brenda Sanjines, Katherine Chávez, Antonio Condarco, Silvia Tacuri, José Luis Paz, Mónica Ventura, Milton Eyzaguirre, Salvador y Elvira Espejo.
Impresión: Artes Gráficas Sagitario Srl. - (+591) 2-2110077

Depósito legal: 4-1-163-2023 P.O.
ISBN: 978-9917-607-14-4
SENAPI: 1-1974/2023
CDD: 780

Es una publicación del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), auspiciada por la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FC-BCB).

Primera edición: Agosto de 2023
La Paz, Bolivia

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, deseamos enviar un saludo cordial y expresar nuestro más sincero agradecimiento por visitar las páginas de nuestro catálogo. Estas palabras no son simplemente un formalismo, sino un reconocimiento genuino a cada pensamiento, esfuerzo y paso dado por todas las personas que han formado parte de los procesos de creación, desarrollo y tejido de acciones que han culminado en la realización de este libro.

Toda investigación que precede la publicación de un libro, siempre es el resultado de un trabajo de colaboración y de retroalimentación mutua, tanto afectiva como intelectualmente. El presente catálogo no es una excepción, pues ha sido posible gracias al valioso apoyo y compromiso de numerosas personas.

Queremos destacar especialmente a aquellos que lideran nuestro Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), quienes han sido los sólidos pilares que han respaldado y fomentado activamente cada una de nuestras propuestas. Agradecemos a Elvira Espejo Ayca, *kullaka irpiri*, quien en su rol de directora ha brindado una confianza inquebrantable y un respaldo constante a este catálogo, aportando detalles, sentimientos y acciones en cada etapa de su realización. Asimismo, queremos reconocer el intenso apoyo de Mónica Ventura Luque, José Luis Paz Soria, Milton Eyzaguirre Morales y Salvador Arano Romero, quienes dirigen las cuatro unidades que conforman el MUSEF.

Al igual que las actividades rituales y festivas de los *ayllus* y comunidades de nuestro país, este libro ha reunido a especialistas de diversos ámbitos, tanto integrantes del Museo como invitados y colaboradores externos, quienes han entregado lo mejor de sí mismos para dar vida a la presente publicación.

Una característica destacada de este catálogo es la compilación de investigaciones inéditas, realizadas exclusivamente para abordar la temática de cada gestión en el ámbito de la etnología, que ahora se presenta en este documento. Agradecemos a los investigadores y las investigadoras que han aportado sus reflexiones y hallazgos, entre ellos: Nicolasa Ayca, Elvira Espejo Ayca, Salvador Arano Romero, Taki Runa, Vanessa Calvimontes, Arnaud Gerard, Jhanneth Ramos, José Luis Paz Soria, Mary Isabel Fernández Callisaya, Estefanía Sofía Rada Zapata, Patricia L. Alvarez Quinteros, Gabriela Behoteguy Chávez, Freddy Álvarez Butrón, Milton Eyzaguirre Morales, Sebastian Hachmeyer, Luis Isaac Callizaya Limachi, Armando Callizaya Mendoza, Josefa Limachi Machaca, Miriam Lima Soto, Faustino Quispe Coca, Bernardo Rozo L., Ana Maria Calanis Aramayo, Waldo Panoso Butron, Inocencio Lima Quispe, Carla Nina Lopez, Edwin Usquiano Quispe, Adrian Usquiano Apaza, Magdalena Callisaya Uchani, Ladislao René Salazar Cachi, Yenny Espinoza Mendoza, José Alfredo Campos Basagoitia, Jhon Edson Choque Ticona y Richard Mújica Angulo.

Asimismo, este catálogo presenta una amplia selección de bienes culturales, tanto aquellos que se encuentran resguardados en el MUSEF como en otros museos. Queremos destacar la colaboración del equipo de curadores de la Unidad de Museo, integrado por Patricia Alvarez, Edwin Usquiano, Isaac Callisaya, Ireneo Uturuncu y José Luis Paz, cuya paciencia y dedicación han sido fundamentales para identificar los tesoros sonoros que alberga el MUSEF. Además, hemos logrado dar un paso importante en la difusión de los archivos documentales sonoros, gracias al análisis de un breve fragmento sonoro-musical de un conjunto de cientos de horas de audios resguardados. Queremos expresar nuestro agradecimiento a Yenny Espinoza, Ladislao Salazar y Milton Eyzaguirre por abrirnos esta puerta sonora.

Por otro lado, nuestra gratitud a las instituciones externas al MUSEF que nos han brindado acceso a sus bienes patrimoniales. Gracias al Gobierno Autónomo Municipal de La Paz (GAM), hemos podido acceder al Museo de Metales Preciosos. En este sentido, queremos reconocer a Vania Coronado, Jaime Quispe y a la profesionalidad del personal del Museo Costumbrista. También queremos reconocer la importancia del Museo Nacional de Arqueología, dependiente del Ministerio de Culturas, Descolonización y Despatriarcalización, y queremos apreciar el apoyo de Diether Javier Fernández, Luis Castedo y todo el personal de la Dirección General de Patrimonio Cultural.

Al adentrarnos en la investigación, nos encontramos con una abundancia de información que debía ser analizada, sistematizada e investigada. Estos pasos no podrían haberse llevado a cabo sin el apoyo de varios colegas investigadores. En el ámbito de la arqueología, queremos agradecer a Arnaud Gerard y a Jhanneth Ramos; en lo referente a los archivos sonoros-musicales, a Jhon Edson Choque Ticona; y con relación a los bienes culturales etnográficos, a Gabriela Behoteguy. Ellas y ellos nos brindaron paciencia y habilidad al explorar y descubrir los sonidos y las voces ocultas en estos elementos. Durante este proceso de búsqueda, también resulta imprescindible

mencionar el papel del área de biblioteca del MUSEF. Gracias a Magdalena Callisaya, Miriam Lima, Ana Maria Calanis, Carla Nina y Edgar Huanca por brindarnos acceso inmediato a la documentación existente.

Sabemos que la publicación es el espacio en el que una investigación encuentra su forma para ser presentada, pero existen pasos previos fundamentales como la revisión, el diseño y la maquetación, así como la inclusión de recursos gráficos como fotografías e ilustraciones. Nuestra gratitud al compromiso de Andrés Emilio Montenegro Castellón y a Juan Manuel Rada, por las fotografías que ilustran este libro. Y de igual manera a la edición de estas imágenes realizada por el pasante Ernesto Millán Peralta, y la creatividad de Andree Porcel Inquillo en las pinturas e ilustraciones. En cuanto a línea editorial, queremos reconocer las habilidades de Salvador Arano y Wilmer Urrelo Zárate en la corrección de todos y cada uno de los textos investigativos. Además, queremos agradecer a Tania Prado por su paciencia, facilidad comunicativa y habilidad para presentar un elegante diseño y maquetación (a ella le debemos toda la imagen institucional).

Para llegar a la impresión final de este catálogo se pasó por un proceso largo, en el cual se requirió la experiencia administrativa para llevarlo a cabo y para ello, fue fundamental la ayuda de Brenda Sanjines, Katherine Chávez, Antonio Condarco, Silvia Tacuri y Mónica Ventura.

Un catálogo como este no puede limitarse solo a su publicación. También debe manifestarse en la práctica museográfica y en el montaje de cada una de sus piezas. Reconocemos el constante diálogo entre la ideación museológica y la realización museográfica. En la construcción de este proceso, han participado Elvira Espejo, Salvador Arano, Darío Durán y Richard Mújica, compartiendo experiencias, emociones y aprendizajes desde criterios teóricos y saberes ancestrales.

Gracias a esa guía, se ha activado la cadena de la práctica, el arte y la técnica museográfica, plasmada en el montaje de cada una de las salas que conforman *Samanan qamasap ist'añani*. Esta es otra de las innegables fortalezas del MUSEF, el conocimiento acumulado de Santiago Flores, Fernando Dávalos, Miguel Centeno, José Orellana, Lucio Mamani, David Silva, Isaac Callizaya, Primitivo Alanoca, Alfredo Campos, Edwin Usquiano, Ireneo Uturunco y Darío Durán, quienes dan forma y permiten que nuestros visitantes sientan y fortalezcan sus identidades.

Además de este equipo humano, el MUSEF se consolida año tras año como un espacio que brinda oportunidades para que jóvenes artistas, investigadores y técnicos inicien su camino profesional y laboral. Por ello, agradecemos la participación de la Universidad Mayor de San Andrés, la Universidad Pública de El Alto y la Universidad Técnica Privada Cosmos. Estas instituciones académicas han brindado apoyo en la realización de esculturas, un mural, pinturas, adecuación sonora, digitalización e impresión de piezas en 3D, todo ello como parte del montaje de las salas de exposición. Durante este proceso, han participado Walter Orgaz, Luz Pacheco, Jhaneth Ramos, Mónica Mamani, Paula Mamani, Víctor Mamani, Yhonny Calderón, Roxana Mamani, Abraham Quispe, Joselin Pacohuanca, María Mercedes Apaza, Jorge Luis Quispe, Christian Arenas, Sergio Mamani y Noemy Quispe. Un agradecimiento especial a Claribel Arandia por las gestiones.

En la actualidad, es fundamental que las instituciones culturales como el MUSEF tengan una sólida presencia en Internet, y esto se ha logrado con creces. En esta labor han participado Diego Aguilar en la producción audiovisual, Lorna Aguilar en la construcción del sitio web y el mapa sonoro y Estefanía Rada, quien no solo administra las redes sociales del Museo, sino que también establece vínculos con instituciones nacionales y extranjeras. En este sentido, va nuestro reconocimiento a SOLIDAR Suiza, a la Embajada de Suiza en Bolivia, a Konrad Adenauer Stiftung-Programa Regional Participación Política Indígena en América Latina, al Instituto para el Desarrollo Rural de Sudamérica, a la Cooperación Española Cultura/La Paz, a la Embajada de Perú en Bolivia, a la Embajada de Brasil en Bolivia y a la Embajada de Italia en Bolivia por su apoyo en la realización de diferentes actividades.

Finalmente, un reconocimiento pleno a todo el incasable equipo del Museo Nacional de Etnografía y Folklore. Mencionar a cada una de las personas que forman parte de esta institución y que son fundamentales en la salvaguardia y conservación de los Bienes Culturales que el Museo alberga y además dinamiza su continuidad en el tiempo, fortaleciendo las identidades, saberes y prácticas de nuestro país.

Gracias por llegar hasta aquí y por ser parte de la realización de estos proyectos de vida. ¡Conectemos estas lecturas con los sonidos de sus espacios y resonemos juntos!

La Paz, agosto de 2023.

PRÓLOGO:
RESONAR LOS TIEMPOS Y ESPACIOS

Salvador Arano Romero[1] y Richard Mújica Angulo[2]

Los sonidos siempre han acompañado al ser humano, incluso en momentos de silencio, por más contradictorio que parezca. Nuestra historia, como personas y especie, está cargada de sonidos a los cuales casi nunca les prestamos atención, a menos que sean los protagonistas (fiestas, manifestaciones, conciertos, etc.); pese a ello, los sonidos han confeccionado mucho de nuestro tejido sociocultural. Pero esa desafección no es algo casual, es producto de la globalización que nos ha insertado una forma de ver y oír lo que nos rodea, que se hace más impactante en los entornos urbanos. Sin embargo, en los saberes y conocimientos indígenas, lo sonoro es de vital importancia para muchas actividades.

Los sonidos no son solamente referenciales, también juegan un papel relacionador con otras entidades y seres; entonces, nos ayudan a mantener contacto con ellos, aunque esto suene evidente. Este resulta ser un ejemplo interesante para darnos cuenta de lo valioso de los sonidos, que están presentes en el saludo, en las rogativas, en las propagandas, en la música e incluso en la naturaleza. Haciendo un ejercicio, concentrémonos por un momento y tratemos de percibir todos los sonidos que nos rodean, nos daremos cuenta de que son varios y en algunos casos nos será difícil saber su fuente de emisión.

Al igual de complejo que puede resultar el ejercicio previo, lo es también el estudio de los sonidos, que si bien pueden ser abordados desde una perspectiva individual, en muchos casos son sociales con una carga cultural significativa. A razón de ello es que nos planteamos realizar este catálogo, y proponer desde el MUSEF una directriz teórica que permita estudiar los sonidos en contextos específicos en los que se desenvuelven, tomando en cuenta en muchos casos los conocimientos locales como base para los planteamientos. Y así, de esta forma, resonar aquellos sentires que evocan los sonidos en los diferentes territorios de nuestro país.

Antes de dar lectura a las diferentes secciones de las que se compone esta publicación, es importante mencionar la propuesta lecto-auditiva que se implementó en esta oportunidad. Creemos que si hablamos (escribimos) de sonidos, solo apelar a la lectura es algo incompleto, sobre todo si abordamos este trabajo desde la complementariedad sonora. Por ello, para que exista una interacción con lo que se lee, es que algunos apartados presentan códigos de respuesta inmediata (QR, por sus siglas en inglés) que, mediante su lectura con un celular, permiten escuchar y ver material audiovisual producido por el MUSEF o de creadores externos que se relacionan con el tema que se está leyendo. De esta forma, se trata de romper esas barreras que se han construido alrededor de los sentidos, individualizándolos y tomándolos como fenómenos separados.

Con esta pequeña introducción, a continuación damos un vistazo breve a los contenidos del libro que, desde una manera práctica, se vio conveniente dividirla en tres partes.

Conciertos relacionales

En primera instancia se presentan los artículos de investigación que, de acuerdo a las temáticas específicas, se dividieron en seis secciones. La primera se titula "De su nacimiento: Sonidos y silencios". Esta cuenta con dos artículos teórico-reflexivos desde las percepciones locales. Nicolasa Ayca, Elvira Espejo y Salvador Arano, nos hablan sobre cómo se originan los sonidos en el *ayllu* Qaqachaka, y cómo estos se relacionan con el viento, el agua y los pulmones. Posteriormente, Taki Runa y Vanessa Calvimontes se enfocan en la ancestralidad de los sonidos, su relación con lo cotidiano y la importancia de recuperarlos.

Una segunda sección, "El pasado y sus sonidos", se enfoca a tratar de generar interpretaciones o propuestas sobre los sonidos en el pasado arqueológico y colonial. Así, Arnaud Gerard y Jhanneth Ramos nos hacen una

1 Arqueólogo, Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Correo electrónico: salaranoromero@gmail.com

2 Antropólogo y músico. Integrante del colectivo de investigación cultural PachaKamani. En la actulidad es investigador en el MUSEF. Correo electrónico: richard@pachakamani.com

síntesis de los estudios arqueomusicológicos en Bolivia, brindándonos un balance y estado de la cuestión sobre dicho tema. Luego, José Luis Paz, Mary Isabel Fernández y Estefanía Rada, a partir de un análisis acústico, hacen una propuesta sobre la funcionalidad de los megáfonos de Tiwanaku relacionándose con la "voz" de los monolitos. Patricia Alvarez Quinteros, a partir de una reflexión sobre la sonoridad, conjuntamente con el paradigma de la Crianza Mutua, analiza algunos objetos que alberga el MUSEF en relación con la cotidianeidad y los espacios donde se emiten los sonidos. Para finalizar esta sección, Freddy Álvarez Butrón y Gabriela Behoteguy, nos adentran a las historias y relatos que los pobladores de San Andrés, Santiago y Jesús de Machaca tienen sobre las campanas coloniales ubicadas en sus templos religiosos.

"Naturaleza y (re)producción de los seres", es la tercera sección que se enfoca en la relación de correspondencia de los sonidos con el entorno. Milton Eyzaguirre y Elvira Espejo hacen un estudio sobre los cantos al sol y la luna para la producción agrícola en el área andina, enfatizando en la recuperación de estos saberes en las generaciones de jóvenes. Sebastian Hachmeyer presenta un estudio etnográfico sobre ecología sonora, exponiendo la importancia de los bambúes en la fabricación de instrumentos aerófonos y su vinculación con las prácticas sociales.

La cuarta sección, "Hacia una complementariedad sonora", nos acerca a cómo los sonidos interactúan con ritos, ceremonias y prácticas culturales en contextos específicos. En primer término, Isaac Callisaya, Armando Callisaya y Josefa Limachi, se enfocan en la *Chayaw Anata*, una danza particular que ejecutan las comunidades del lago menor del Titicaca para el florecimiento y producción agrícola. Miriam Lima y Faustino Quispe nos permiten conocer un poco más la *Cacharpaya*, una práctica sonora utilizada en el área andina para despedir a los difuntos. Por último, Bernardo Rozo, desde un estudio profundo sobre las Tierras Bajas, analiza lo que significa el canto y su relación con las plantas maestras.

La relación intrínseca entre instrumentos sonoro-musicales y los sonidos es abordada en la sección "Agentes mediadores". Aquí, Ana Maria Calanis y Waldo Panoso, nos describen el proceso de elaboración del charango de Aiquile como un legado cultural que se debe preservar. Luego, Inocencio Lima y Carla Nina hacen un estudio detallado sobre el *pututu*, su fabricación, uso e interacción, resaltando su cualidad de llamamiento y la potencia de sus sonidos. Posteriormente, Edwin Usquiano y Adrian Usquiano, analizan la importancia del *anat pinkillu* para la fertilidad durante el ciclo agrícola y el llamado de las lluvias.

La última sección de esta primera parte, "Ante el caos urbano, sonidos ocultos", reflexiona sobre aquellos sonidos "silenciados" por el avance de la tecnología y su importancia para la investigación. Magdalena Callisaya hace un análisis de los rollos de pianola de inicios de siglo XX y su relación con la sociedad paceña de la época. Ladislao Salazar, mediante un trabajo de archivo, recorre la vida institucional de radio San Gabriel, enfocando su atención en los programas radiales con un contenido musical. Por último, Yenny Espinoza nos lleva a dar un viaje por el archivo sonoro del MUSEF, recapitulando su historia, aportes y vías futuras de investigación.

***Samanan qamasap ist'añani.* Resonancias, sentidos y espacios sonoros**

Con este título se inicia la segunda parte del libro. Esta pretende relacionar las perspectivas de las investigaciones mencionadas con el planteamiento y la narrativa de la temática general abordada desde el MUSEF. Es así que Richard Mújica explica la necesidad de superar la temática estrictamente musical y su entendido como expresión artística, hacia un abordaje sensorial y específicamente sonoro y sagrado que se relaciona con la naturaleza y los ciclos de la vida. La *samana* o "aliento vital", juega un papel fundamental en esta relación, permitiendo resonar las prácticas sonoro-musicales con el entorno natural. Desde la palabra, el canto y la ejecución de los instrumentos musicales, se requiere de la *samana* y el *wayra* o "viento", como elementos esenciales en la conexión profunda y sagrada con el entorno.

Para finalizar esta parte, y dando un preámbulo para la siguiente, se presenta el artículo de Alfredo Campos, quien en un breve trabajo nos muestra el proceso de conservación y restauración de algunos de los Bienes Culturales que aparecen en esta publicación. Consideramos que es importante mostrar al lector la tarea que se realiza en el laboratorio antes de que las piezas formen parte de las publicaciones y exposiciones.

Yanakan ajayupa

La tercera y última parte del catálogo está dedicada a mostrar al lector una pequeña parte de los instrumentos sonoro-musicales y archivos que custodia el MUSEF. Desde una mirada cronológica y regional, se describen las características formales de 174 Bienes Culturales, enfatizando en los aspectos socioculturales sobre su interacción con los grupos humanos que los crean y ejecutan. En este sentido, el trabajo de investigación fue intenso por la recopilación de toda la información sobre cada uno estos objetos, mostrando así la relación entre los sonidos que emiten con las épocas del año, prácticas rituales, naturaleza y divinidades.

Así, en la primera sección de este apartado, se muestran los objetos arqueológicos que podrían haber sido utilizados para la emisión de sonidos. Si bien la colección del MUSEF es interesante, tratamos de mostrar una gran diversidad de objetos, y para ello recurrimos a realizar algunas estrategias institucionales, permitiéndonos presentar parte de los Bienes que se albergan en el Museo Nacional de Arqueología y el Museo de Metales Preciosos, y de esta manera, completar de alguna forma el repertorio de instrumentos sonoro-musicales prehispánicos que se pueden encontrar e investigar en la ciudad de La Paz. Si bien muchas de las apreciaciones vertidas sobre estos objetos se basan en referencias externas, gracias a Arnaud Gerard se pudo constatar que ellos pueden emitir sonidos, algunos de ellos bastante complejos e interesantes, y que denotan el conocimiento de los pueblos que habitaron este territorio hace varios siglos.

La segunda sección está dedicada a los objetos etnográficos, destacando dos formas de presentarlos y que remiten a su uso. En primera instancia, se hace una revisión de los conjuntos, grupos o tropas de instrumentos sonoro-musicales, pensando en el sentido holístico de las prácticas culturales que no da lugar a la segregación o división tradicional (aerófonos, ideófonos, cordófonos y membranófonos), sino a su tejido sonoro en la práctica musical. En consecuencia, presentamos 59 expresiones culturales con sus respectivos instrumentos sonoro-musicales, mostrando la funcionalidad de cada uno de ellos dentro de un mundo de tejidos sonoros.

Una tercera sección presenta aquellos objetos en solitario que, por su misma ejecución o por no contar en el MUSEF con las colecciones completas, son importantes en el desenvolvimiento de las sociedades urbanas y rurales. En este apartado se presentan 35 Bienes Culturales con sus respectivos datos e interacción social.

La cuarta sección, continúa con el análisis de los objetos, pero esta vez desde la perspectiva de la Cadena Operatoria. Gracias a las diferentes colecciones que alberga el MUSEF, fue posible contar con objetos que muestran todo el proceso de elaboración de cuatro instrumentos sonoro-musicales, específicamente el *pinkillo* encorvado del Carnaval de Chalca, el *siku* de laderas del Lago Titicaca, la caja chiquitana y el charango de los Valles potosinos. A parte de la descripción del contexto sociocultural en el que se producen estos instrumentos, se presentan ilustraciones que ambientan el entorno de fabricación de los mismos.

Como algo novedoso con relación a la temática propuesta, la quinta sección está dedicada a Bienes Documentales, específicamente a los archivos sonoros. Para ello, hicimos una revisión de archivo de las denominadas "Misiones Antropológicas de Urgencia" llevadas a cabo por el MUSEF entre las décadas de 1980 y 1990. Para este volumen seleccionamos una muestra de diez grupos de archivos sonoros que proporcionan detalles formales con una descripción de su contenido y el contexto en que fueron realizados. Como dijimos anteriormente, es importante acercar al lector a los sonidos que contienen estos documentos y por ello también pusimos a su disposición códigos QR con fragmentos de los archivos sonoros para que, en un futuro, puedan ser parte de investigaciones que profundicen los temas en cuestión.

Los sonidos son complejos y mucho más todo aquello que les rodea. Por este motivo, este catálogo trata de aproximarse a ese vasto universo de relaciones que nos permiten explorar los sonidos. Si bien la colección que alberga el MUSEF con respecto a este tipo de objetos es grande y compleja, la pequeña muestra presentada a continuación abre el panorama para continuar investigándolos.

DE SU NACIMIENTO:
SONIDOS Y SILENCIOS

Nicolasa Ayca
Elvira Espejo Ayca
Salvador Arano Romero
Frank Aguirre (Taki Runa)
Vanessa Calvimontes



CHUYMAN THAKHINAKAPA: CAMINOS DEL PULMÓN DEL SONIDO[1]

Nicolasa Ayca[2]
Elvira Espejo Ayca[3]
Salvador Arano Romero[4]

"*Ch'iñmantapis parlan takin tusun*"
"Hasta el silencio habla, canta y baila"

Desde hace algunas décadas, los estudios sociales y humanos han visto la necesidad de realizar un trabajo multidisciplinar en torno a los sentidos (Howes, 2014). Así, nacen los estudios sensoriales (Bull *et al.*, 2006), y con ello se establece el llamado "giro sensorial", que involucra sentir el mundo, es decir, que los humanos estamos permanentemente en contacto sensible con todos los seres que habitan el mundo (Sabido, 2021). Cabe resaltar dos aspectos importantes, primero, que cada grupo cultural tiene una forma particular de sentir (Classen, 1997), y, segundo, que no solo existen los cinco sentidos convencionales en todas las culturas (Synnott, 2003). De esta forma, los sentidos no están restringidos, y el sentir involucra dinamicidad constante y relacionalidad, siempre de la mano de la experiencia, ya sea aprendida o por aprender.

Bajo este marco, entrando en materia, podemos entender que todo lo que hacemos, cada actividad cotidiana, produce sonidos, los cuales nos permiten relacionarnos con los demás seres que habitan nuestro mundo. Estos sonidos se encarnan y desprenden de los contextos de sus actores, posibilitando, de alguna forma, la identidad (Feld, 2013), sentido y estados emocionales (Polti, 2020). Acorde con esto, como sugiere Merleau-Ponty (1957), la actividad sonora está determinada por la experiencia vivida, es decir, que cada persona tendrá diferentes formas de percibir los sonidos. Así, podemos entonces apoyarnos bajo el concepto de auralidad, lo cual implica la existencia de diferentes formas de escucha y, por lo tanto, saberes de escucha que tiene una comunidad (Rivas, 2018).

Retrotrayendo el concepto de identidad, Ana Lidia Domínguez (2015) nos menciona la existencia de una identidad sonora donde prima la existencia de un sonido propio de un grupo. A su vez, pensar en un sonido particular o identitario involucra la existencia de sonidos diferentes o ajenos. Esto necesariamente nos hace referencia, nuevamente, a la auralidad, donde esos saberes particulares se expresan en sonidos particulares y a la singularidad en la forma de escucharlos, donde todo esto responde a, por un lado, convenciones sociales y, por otro, a procesos emocionales (Domínguez, 2015).

Muchos de estos planteamientos podemos evidenciarlos en las comunidades y pueblos indígenas de nuestro país, donde la relación intrínseca con la naturaleza permite activar otros sentidos para contactarnos con ella. Al mismo tiempo, esta relación no es vertical, al contrario, es codependiente, incluso emocional y afectiva (Espejo y Arano, 2022). Y esto también involucra a los sonidos, quienes tienen capacidad de agencia y son parte importante del diario vivir; por lo tanto, tienen una trayectoria de vida. Sin embargo, hasta aquí se ha debatido la cuestión del sonido como causa y no así como consecuencia o producto de otras relaciones. Es por eso que en este trabajo, a partir de la experiencia, la cotidianeidad y el accionar de todos los sentidos, trataremos de entender la vida de los sonidos, su camino, su *thakhi*.[5] Esta experiencia que compartimos nace a partir de conversaciones, primero casuales y luego causales, entre nosotros, en un paisaje por demás complejo como lo es el *ayllu* Qaqachaka, en el departamento de Oruro.

1 Agradecemos a Ernesto Millan por la edición del video que acompaña este trabajo.

2 Comunaria del *ayllu* Qaqachaka (Oruro).

3 Artista plástica y tejedora. Directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).
Correo electrónico: elviraespejoayca@yahoo.com

4 Arqueólogo. Museo Nacional de Etnografía y Folklore. Correo electrónico: salaranoromero@gmail.com

5 Si bien la palabra *thakhi* significa "camino", para muchas comunidades involucra más que eso, pues nos habla de un transitar de forma más experiencial, donde convergen costumbres y conocimientos en el andar.

El nacimiento de los sonidos

Antes de comenzar, es importante resaltar que los sonidos son seres, tienen agencia e interactúan con nosotros y otros seres para entablar relaciones de codependencia y respeto para la reproducción del mundo. De esta forma, al igual que nosotros, ellos nacen, crecen, se reproducen y, en algunos casos, pueden llegar a morir. Al mismo tiempo, el sonido es parte de todos y todo; no necesariamente es algo externo (como el canto o un grito), puede ser interno, se suscita dentro de la tierra, de nosotros y de todos los seres. Por ello, entendemos que todo tiene sonido y lenguaje: el mismo silencio genera sonido porque puede provocar movimiento.

Bajo esta lógica, los sonidos nacen de diferentes seres que dependen también de las épocas del año (tiempo húmedo y tiempo seco), es decir, están sujetos a la Pachamama, pues es quien las alimentará. Sin embargo, para este trabajo profundizaremos en dos seres; el primer ser del que nacen los sonidos es *uma*, el agua (tiempo húmedo), que se representa por las *uma jalsuri* ("ojos de agua"), los *jawiranaka* ("ríos") o las *phaxchhanaka* ("cascadas"); el segundo ser es el viento, el *wayra* ("tiempo seco") que cobra fuerza en la *luma* ("loma" o "lugar alto") o con el *thaya* ("frío"). En este sentido, en la temporada húmeda (de diciembre a abril) se potencia el agua y le da ánimo a la Pachamama; y en la temporada seca se potencia el viento y la Pachamama necesita alimentarse. Como consecuencia, en temporada seca el agua se debilita y en temporada húmeda se debilita el viento; por lo tanto, sus capacidades de dar vida a los sonidos son limitadas o no se harán de forma adecuada, provocando el advenimiento de los malignos.

Retomando el tema, ambos agentes dan nacimiento al sonido gracias a diferentes efectos; primero, la energía misma que ellos tienen produce el choque de sus partículas para emitir sonidos; segundo, apelando a la sensorialidad relacional, cuando estos seres chocan (se tocan) con otros (cerros, quebradas, piedras, etc.) provocan otros sonidos, los hacen hablar y cantar. De esta forma, bajo la lógica local de esta región, nacen los sonidos gracias a otros seres que se relacionan con otros o consigo mismos.

Sin embargo, como advertíamos, no son los únicos seres con capacidad de dar nacimiento a los sonidos, también tenemos a la neblina, los nevados (o lugares donde hace mucho frío), los animales, las plantas o el fuego, pero todos ellos teniendo como elementos constitutivos al agua o el viento.

La crianza de los sonidos

Una vez nacen los sonidos, como a cualquier persona, hay que criarlos, y ello involucra que comienza una etapa de relaciones, negociaciones y mediaciones para cultivar y, posteriormente, cosechar los mejores sonidos. En este momento se integra un elemento importante, el *chuyma* ("pulmón"), no solamente el humano, sino el que tienen todos los seres del mundo; y para dar nacimiento a los sonidos se convierte en un ser más importante que el corazón, puesto que es el contenedor de la vida (agua y viento). Para entender esto, y en relación con los agentes que les permiten nacer, existen dos categorías principales donde este nuevo ser se integra para dar comienzo a la crianza del sonido.

Uma chuyman jaqichata. De forma literaria se podría traducir como "aquel mantenido por el pulmón del agua", haciendo referencia al sonido. Sin embargo, nos habla de la relación que existe entre el agua, la persona y el pulmón (de la persona y del agua).

Wayra chuyman jaqichata. Podría ser traducido como "aquel sonido mantenido por el pulmón del viento". De igual forma, involucra la relación entre el viento, la persona y el pulmón (de la persona y del viento).

En ambos casos, esas relaciones entre seres sirven para dotar de la capacidad del habla, la voz, el grito o el canto, dependiendo de las temporadas. Es decir, podemos ejecutar mejores cantos en temporada húmeda si vinculamos nuestro pulmón con el pulmón del agua, y lo mismo pasaría en época seca con el viento. Sin embargo, no es un acto que se dé *per se*, sino que, justamente, se debe criar al sonido, y eso involucra una serie de conocimientos que se van aprendiendo a lo largo de la vida y que pueden ser transmitidos de generación en generación.

En relación con el agua, es importante tomar en cuenta el lugar donde nacen los sonidos para poder criarlos. Si el sonido nace en un ojo de agua o en una laguna, se debe tomar en cuenta que es agua calmada, tranquila, por eso hay que levantarlo, a veces con mucha insistencia y fuerza; en el caso del río, al estar corriendo, primero

hay que pescar el sonido, tomando en cuenta que querrá escaparse; y para las cascadas, hay que entenderlos como sonidos bruscos, un poco torpes. Entonces, hay que agarrarlos con paciencia.

En cuanto al viento, de la misma forma su crianza está relacionada con su temperamento. No será lo mismo criar un sonido proveniente de un viento fuerte (tormenta) o un viento suave (brisa), ya que el primero puede tener la capacidad de desestabilizar, mientras que el segundo no podría llegar a ser lo suficientemente fuerte. A su vez, es importante "recomendarse al viento", *wayrar iqjataña*, para que nos proporcione un buen sonido y pueda criarse de buena forma. Esta recomendación también involucra una limpia de los malignos, *saxra wayrat asaraña insinsunti*, que pudieran haberse entrometido al momento de hacer nacer el sonido.

De esta forma, tanto para sonidos *uma* o *wayra*, el criarlos involucra tomar en cuenta sus personalidades de nacimiento y entablar negociaciones con ellos mediante pagos u ofrendas que nos ayudan a aplacar su actitud y para que no provoquen problemas. Por ejemplo, ambos seres tienen la capacidad de tocar y, dependiendo de su fuerza, pueden romper, causando desestabilización en la Pachamama, quien también puede enojarse y no estar conforme con esos sonidos.

Haciendo esta relación con el agua y el viento, y cuando los sonidos llegan a una madurez que les permite exteriorizarse a partir de los pulmones, se dice de las personas que cantan o de aquellas que tocan instrumentos, que fueron *uma suynan jaqichata* ("criados por el sonido del agua") y *wayra suynan jaqichata* ("criados por el sonido del viento"). Es decir, a la par que se ha criado al sonido, se cría a la persona; entre ambos, con ayuda del agente tutelar, se van desarrollando física y espiritualmente para dar lugar a otros sonidos.

Claro que no todo es emitir sonidos, también es importante escucharlos, y esto es parte importante de su crianza. Sin embargo, dependiendo de la región, la comunidad o el *ayllu*, existen diferentes formas de escuchar; en nuestro caso, estarán vinculadas con *uma* y *wayra*. Es decir, en relación a cómo nacieron y fueron criados los sonidos es cómo se los va a escuchar, y estarán condicionados por el *wirsu* ("ritmo"). De esta forma, se trasciende el sentido del oído y se integra en todo el cuerpo (pero este tema lo tocaremos más adelante). Así podemos decir que, para escuchar un sonido que nace del río, que fue perseguido y que posiblemente quiera escaparse, es importante mantener un *wirsu* ágil y con mucho movimiento. Si bien puede parecer raro que para escuchar hay que moverse, en la lógica andina, y en gran parte de nuestros pueblos, los sentidos son indisociables y, como mencionábamos antes, no solo se cuentan con los sentidos tradicionales occidentales, sino que es posible oler con el gusto o tocar con el oído.

En este sentido, cuando una persona llega a un punto de madurez sensorial en convivencia con el agua o el viento, momento en el cual es capaz de emitir sonidos y escucharlos, puede llegar a convertirse en *Suyna Qamani* ("Señor" o "Señora de los Sonidos"). Estas personas tienen una mayor facilidad para emitir sonidos, escucharlos y ejecutar instrumentos musicales. Son considerados especialistas quienes pueden diferenciar si son sonidos *uma* o sonidos *wayra*. También serán consejeros que ayuden a otras personas de la comunidad a que hagan nacer y colaboren con la crianza de los sonidos.

Resultado de todas estas interacciones, los sonidos y músicas son *layawa*, una infinidad. No se puede hacer una categorización o establecer una tipología, puesto que cada uno de ellos es como una persona, única, particular y con una historia compleja por detrás. Algunos pueden nacer juntos, pero su crianza dependerá de otros factores, los cuales le otorgan esa identidad propia, formando su propia personalidad. De esta forma, a los sonidos se los hace nacer, hay que levantarlos, caminan, se los debe sujetar, se los guía, y como retribución ellos nos ayudan a emitir buenos sonidos, a escucharlos, y a que nos ayuden a tocar los instrumentos para mantener contacto con la naturaleza. Justamente, a continuación veremos esa otra relacionalidad, donde se atraviesa el objeto para formar un nuevo mundo.

La mediación con los instrumentos musicales

El desarrollar la capacidad de emitir sonidos que estén en relación con la naturaleza y la Pachamama involucra que la crianza puede continuar, esta vez con la intervención de otros agentes. Para eso se recurre a la música entendida como *chuyma aru* ("lenguaje del pulmón") para *sunqu tarpuy* ("cultivar el corazón"), donde intervienen los instrumentos musicales.

Dependiendo de la crianza del sonido y la persona, también se crían los instrumentos. Si el sonido y la persona son *uma chuyman jaqichata*, el instrumento debe ser serenado en lugares con agua, que también dependerá si es en *uma jalsu*, *jawira* o *phaxchha*, que le otorgan diferentes melodías y ritmos. Por otro lado, si son *wayra chuyman jaqichata*, los instrumentos pueden ser serenados en quebradas, lugares altos o en campo abierto, teniendo cada una sus características que fortalecen tanto instrumento como sonidos que emiten.

Al igual que el elemento (agua o viento) y la persona, el instrumento también tiene pulmón, el cual hay que fortalecer y criar. Con esto, se establece que los instrumentos también son seres con personalidades y características particulares. En ellos se hace nacer sus sonidos, se los cría y se insertan en la vida social de la comunidad, siempre en relación con la naturaleza y las personas. De la misma forma en que nacen los sonidos en general, para los instrumentos es importante saber en qué época del año se los crea y se los hace serenar.

En el caso de los instrumentos que se van a serenar para época húmeda, se debe *umant ch'uwaraña* ("limpiar con el agua") mediante rituales, pero esta agua debe ser limpia, pura, como aquella que se encuentra en los ojos de agua, lagos, ríos o cascadas, quienes también le otorgarán sus características al instrumento. Esta limpieza se la hace para despertar al instrumento y ahuyentar a los espíritus malignos, quienes podrían apoderarse de él mientras estaba dormido; estos espíritus pueden llegar a través del polvo, los insectos, la humedad, etc. Para asegurar que el instrumento "despierte bien", hay que realizar una segunda limpieza. Este procedimiento garantiza que el instrumento tenga vida o reviva (si acaso fue guardado), también para que cobre fuerza y emita sonidos durante los cuatro meses de la época húmeda.

Para los instrumentos que se van a serenar en época seca, se tiene que *insinsut ch'uwaraña* ("limpiar con el sahumerio") mediante rituales. Este procedimiento consiste en limpiar con el viento, pero se une el sahumerio para espantar a los malos vientos y atraer a los buenos. El sahumerio entra a los pulmones (del instrumento y la persona), los limpia y, al exhalar, salen los malignos. Una vez limpios, tanto instrumento como persona pueden integrarse con el viento, que fluirá en los pulmones para obtener los mejores sonidos. Generalmente, esta limpieza se la realiza en las quebradas, cerros o lugares donde rompe el viento (donde choque y rebote) para seleccionar buenos vientos, aspecto que ayudará a fortalecer los pulmones.

La diferencia de la crianza de los instrumentos en época seca y húmeda radica en la fuerza que ellos tendrán "mientras estén despiertos". Los instrumentos *uma suynan jaqichata* tienen más fuerza en época húmeda, se tocan mejor, emiten mejores sonidos, pero sobre todo se conectan ritualmente con los entes tutelares. Por otro lado, los instrumentos *wayra suynan jaqichata*, tienen más fuerza en época seca, su complicidad con el viento ayuda a que se dispersen a más lugares. En los dos casos, en la época contraria, los instrumentos pierden fuerza, se debilitan y por lo tanto no suenan igual; además, por el contacto que tienen con las divinidades, no se los tiene que tocar porque alterarían el flujo natural de las cosas, ocasionando problemas en la comunidad. Esto hace que existan *jallupach kirki* ("sonidos de verano") y *awti kirki* ("sonidos de invierno"), que se correlacionan con las *jallupach thuqhu* (los "bailes de verano") y *awti thuqhu* ("bailes de invierno"). De esta forma, los sonidos, los instrumentos y los bailes son mediadores con los seres divinos para la protección de la comunidad que responden a diferentes épocas del año, según su naturaleza.

Relacionalidad y comunidad

La relación existente entre todos estos seres nos permite evidenciar lo complejo del pensamiento indígena, que se aparta de esos dualismos modernistas. A decir de Lefebvre (1974),[6] los conocimientos locales son capaces de dividir elementos de su vida en varias partes, las cuales conforman un todo; en este caso, esa relacionalidad entre el agua, la persona y el instrumento (todos ellos con pulmón) nos habla de una trialéctica; y aquella relacionalidad entre el viento, el sahumerio, la persona y el instrumento (igualmente todos con pulmón), evidencia una tetraléctica. Esto significa que el sentido total de la ejecución de un instrumento musical depende de esas partes, de la conformación de las mismas individualmente y cómo se relacionan. A su vez, esto significa pasar por diferentes etapas, desde el nacimiento y su relación con la comunidad, que también podría ser entendida como un

6 En *La production de l'espace*, Lefebvre menciona que las sociedades viven en un determinado espacio, pero que a su vez este se halla conformado por diferentes espacios, a los cuales denomina "espacialidades". De esta forma, de acuerdo a su trabajo, logra identificar tres espacios, o trialécticas, que depende de la percepción, concepción y vivencia que tengan los habitantes. En nuestro caso, el concepto de que una manifestación cultural no se dé *per se*, sino que esté conformada por otros elementos que le brindan sentido a partir del cotidiano de las personas que lo replican, nos sirve para entender esa partición de elementos que conforman un todo indivisible.

todo conformado por varias partes que le dan sentido. Todo este proceso de crianza del sonido, los instrumentos y las personas, se relaciona íntimamente con el baile, y esto a su vez con el cuerpo como agente performativo por excelencia. El sonido, cuando está bien criado, logra fluir por todo el cuerpo, integrando *uma* o *wayra* con todos los sentidos para generar una coordinación, *phaqhalt'ayaña* ("aflora") en forma de *wirsu* ("ritmo") y, como consecuencia, genera un baile. El *wirsu*, propiciado por los pulmones, se *chuymant suynt'ayaña*, se acomoda e integra en todo el cuerpo y fluye gracias al sonido, generando felicidad o tristeza en los seres. La idea de que los cuerpos son un conjunto de partes que se expresa en un nivel micro y que va escalando hasta complejizarse en tamaño, existe en varios sectores del área andina (Arano, 2020 y 2021).[7] Por ello, pensar que el cuerpo, para que funcione bien (en este caso para bailar y lograr que los pedidos y ruegos se cumplan), es importante que sus partes funcionen bien, que se críen bien y que se los acompañe de forma adecuada. De todo este entramado de relaciones dependerán muchos aspectos de la vida si las cosas salen bien o mal durante el año.

Como advertimos en varios lugares de este trabajo, si no se crían bien los sonidos pueden causar problemas. Esto no se ve reflejado de forma personal, sino que se manifiesta a nivel macro, porque esa relacionalidad de seres apunta a un todo que ,en una instancia mayor, es la comunidad o el *ayllu*. Si los vientos usados para criar al sonido son malos, pueden generar que en las fiestas se consuma mucho alcohol y las personas terminen peleando; o si el agua usada para serenar los instrumentos no es lo suficientemente limpia, puede arrastrar piedras grandes, que son entendidas como malos recuerdos o malos momentos que vivió la comunidad, y todo terminará en tristeza y no en una fiesta. De la misma forma, las fechas son importantes y se tienen que respetar, sino esto causará problemas en los pedidos que se hagan. Tocar instrumentos que no pertenecen a su época en la que fueron creados, puede hacer que granice o llueva en fechas incorrectas, generar sequías o que la producción sea mala. Las divinidades escuchan y no les gusta los sonidos equivocados, es un síntoma de desprecio y falta de respeto. Al respecto, en esa relacionalidad con lo divino, por contradictorio que suene, el silencio es el agente más importante cuando se trata de encontrar el mejor sonido. *Tiqi* o "el silencio que habla", es aquella deidad que inspira y consigue la concentración que necesitan los músicos, puesto que el silencio permite identificar los sonidos internos, a tal grado que puede captar los ruidos de los movimientos internos del cuerpo. Por eso se dice que *chiñmantapis parlan takin tusun* ("hasta el silencio habla, canta y baila"). Esto quiere decir que la alianza con el sonido o con *tiqi* es fundamental para aspirar a ser *Suyna Qamani*; aquellos que puedan encontrar el sonido más profundo en el silencio, serán quienes entablen mejores relaciones entre la música, la naturaleza y las divinidades. Si bien el silencio podría ser la principal deidad, claramente *uma* y *wayra* son también importantes para la comunidad, y entre ellos se podrían integrar a los sonidos de los animales y las plantas. De igual forma, los sonidos, en su relacionalidad con la comunidad, generan historias y anécdotas que condicionan, de alguna forma, la vida de todas las personas. Por ejemplo, si los sonidos o instrumentos tienen algún maligno pueden hacer que el músico toque o cante sin parar y muera; o puede ser que el maligno arrastre al músico hacia él, y que se ahogue o se caiga por la quebrada. Lo mismo podría pasar con la neblina, que puede cegar al músico y atraerlo hacia sus profundidades y desaparecer. También los sonidos pueden alterar los sentidos si se tocan mal: aquellos suaves podrían volverse torpes, dando como resultado que la música se altere, al igual que el *wirsu*.

Cada sonido tiene su camino

En este trabajo, más allá de los planteamientos teóricos, tratamos de adentrarnos un poco en la cotidianeidad a partir de la experiencia del *ayllu* Qaqachaka y su relación con los sonidos. De esta forma, pudimos ser testigos de la agencia de los sonidos, de su personificación e importancia dentro de todo un complejo mundo de relaciones. El silencio, el agua y el viento, como entidades fundamentales que dan nacimiento a los sonidos, son considerados también personas a las cuales hay que conocer bien, tratarlas bien y ofrecerles ofrendas. Si esto se hace de buena forma, se procede con la crianza, donde intervienen otros seres que son parte del crecimiento y desarrollo de los sonidos; esto ayudará a darle una personalidad propia y a futuro permitirá entablar relaciones más profundas con el bien y el mal. Entender a estos agentes como personas es también dotarles de particularidades físicas como los pulmones. Estos órganos, tan importantes como el corazón, son aquellos a los que hay que alimentar para que crezcan bien y puedan emitir buenos sonidos. Su fuerza está alimentada por el viento y el agua que se potencia en temporadas específicas y se debilita en su contraparte. Esto es importante para mantener una relación estable con la naturaleza y las divinidades.

7 En trabajos anteriores, gracias a un enfoque etnoarqueológico, pudimos identificar que el espacio en Jesús de Machaca (provincia Ingavi, departamento de La Paz) durante la conquista Inka (1470-1570 d.C.) está compuesto por *ayllus*, que a su vez representan una parte del cuerpo, haciendo la siguiente analogía: si una parte no funciona, entonces todo el cuerpo puede enfermarse.

La estrecha relación entre el agente y la persona permite que se emitan los sonidos, que a su vez se integran con los instrumentos musicales, formando una interconexión de seres, todos aportando con su parte para la *qamasa* y *ajayu* del sonido. Esta relacionalidad, de acuerdo a su intensidad, hace que el sonido fluya por todo el cuerpo, propiciando el movimiento y el *wirsu*. Haciendo que esto se convierta en baile o danza, que da lugar al contacto con la naturaleza y las divinidades para los pedidos, súplicas o ruegos, siempre mediados por ofrendas. Todo ello es para el beneficio de la comunidad, que siempre estará por encima del individuo. Por ello, desde el nacimiento del sonido hay que pensar en el bien de todos, y no así en ser el mejor músico para beneficio propio. La Pachamama y todos los agentes tutelares saben de eso, y no aceptarán el egoísmo. Así, cada sonido, en su infinitud tipológica, tiene su camino y a la par construye territorio e identidad porque son ellos los que permiten encontrarse y conocerse en comunidad con el mundo. Estos sonidos tienden a conectarse los unos con los otros, porque de esa forma se conecta el universo, se da sentido y vida, ya que ellos llegan a todo lado, hasta donde pueden. Ellos fluyen y se mueven, son como el vellón de la lana: se los va jalando suavemente para crear mundos y conectarlos.

Bibliografía

ARANO, Salvador.

2021. "Espacio e identidad en Jesús de Machaca (La Paz, Bolivia). Arqueología, etnografía e historiografía: una propuesta de análisis espacial". *Arqueología y Sociedad* 33: 175-193.

2020. "Avances etnoarqueológicos en Jesús de Machaca: Ontologías, cuerpos, objetos y espacios". *Revista Boliviana de Investigación* 15(1): 127-143.

BULL, Michael, Paul GILROY, David HOWES y Douglas KAHN.

2006. "Introducing Sensory Studies". *The Senses and Society* 1(1): 5-7.

CLASSEN, Constance.

1997. "Fundamentos de una antropología de los sentidos". *Revista Internacional de Ciencias Sociales* 153: 401-412.

DOMÍNGUEZ, Ana Lidia.

2015. "El poder vinculante del sonido. La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro". *Alteridades* 25(50): 95-104.

ESPEJO, Elvira y Salvador ARANO.

2022. "Criándonos con el Museo. Sentipensar desde los mundos". En *Uyway-Uywaña: Crianza Mutua para la vida* (compilado por Patricia Álvarez y Salvador Arano): 17-26. MUSEF editores. La Paz, Bolivia.

FELD, Steven.

2013. "Una acustemología de la selva tropical". *Revista Colombiana de Antropología* 49(1): 217-239.

HOWES, David.

2014. "El creciente campo de los estudios sensoriales". *Revista latinoamericana de estudios sobre cuerpos, emociones y sociedad* 15:10-26.

LEFEBVRE, Henry.

1974. *La production de l'espace*. Anthropos. París, Francia.

MERLEAU-PONTY, Maurice.

1957. *Fenomenología de la percepción*. Fondo de Cultura Económica. México, DF, México.

POLTI, Victoria.

2020. "Subjetividad, identidad y memoria a través del sonido". *Sulponticello* https://sulponticello.com/iii-epoca/subjetividad-identidad-y-memoria-a-traves-del-sonido/

RIVAS, Francisco.

2018. "Arqueología y dispositivo sonoro: tecnología aural". *Artnodes* 21:136-145.

SABIDO, Olga.

2021. "El giro sensorial y sus múltiples registros. Niveles analíticos y estrategias metodológicas". En: *Etnografías desde el reflejo: práctica-aprendizaje* (coordinado por Betzabé Márquez y Emanuel Rodríguez): 243-276. Universidad Nacional Autónoma de México. México DF, México.

SYNNOTT, Anthony.

2003. "Sociología del olor". *Revista Mexicana de Sociología* 65(2): 431-464.



LOS SONIDOS DEL SILENCIO. APROXIMACIONES A LA ANCESTRALIDAD DE LOS SONIDOS

Frank Aguirre (Taki Runa)[1]
Vanessa Calvimontes[2]

Introducción

El presente trabajo busca reflexionar, desde la experiencia de uno de los autores, sobre la importancia de la recuperación de los saberes ancestrales, poniendo el foco en la música. Si bien existen ramas de investigación dedicadas a su estudio, el acercamiento a los instrumentos musicales, sobre todo a los arqueológicos, requiere no solamente aproximarse a una comprensión de la creación técnica, sino también a un entendimiento que esté vinculado a lo espiritual, a la conexión sensorial con lo material y a la relación íntima y horizontal que existe entre el ser humano y la naturaleza del sonido.

Lo relatado a continuación dialoga entre la teoría que proponen las ramas de estudio académicas con la realidad cotidiana de Taki Runa, coautor de este escrito, quien provee de su vivencia, aporta y contrasta la teoría a tiempo que, entre ambos autores, se reflexiona sobre la relación intrínseca que se desarrolla entre instrumento, sonido y mensaje. En primera instancia, el texto plantea un acercamiento teórico a las ramas que estudian la música, rescatando conceptos oportunos que puedan ayudar a una posterior discusión. Posteriormente, se contrasta esta información con la experiencia de Taki Runa, quien al ser un artista trabajador de la cerámica, inició un camino de experimentación constante con el fin de reproducir instrumentos ancestrales, lo que lo llevó a relacionarse con grupos de música tradicional en un proceso reflexivo y sensitivo que resulta interesante de analizar.

Para finalizar, se reflexiona sobre la importancia del sonido en nuestras vidas, su presencia, esencia y sus enseñanzas, destacando el elemento del silencio como un elemento de diversas connotaciones e interpretaciones, lo cual posibilita un acercamiento a la importancia de entender y recuperar la ancestralidad de nuestros sonidos.

El inicio de todo, el silencio

> "No toda distancia es ausencia, ni todo silencio es olvido"
> (Mario Sarmiento, 1989)

Resulta interesante pensar por un momento si existe en el mundo un espacio, un lugar o un tiempo donde todo sea silencio. Los sonidos nos rodean, existen desde antes de nosotros y seguramente permanecerán una vez que nos hayamos ido. Son señales, lenguajes, guías, voces que se presentan de manera natural, que simplemente existen independientes al ser humano y que, en varios casos, han inspirado al ser humano que intenta emularlos, ya sea por la fuerza de su evocación o la contundencia de su vibración. Gracias a la existencia de los sonidos podemos entendernos, comunicar lo que sentimos, lograr un contacto entre especies que nos posibilita aprender unos de otros, crear sentidos, revivir memorias, sentir y pensar. Recrear estos sonidos ha sido desde siempre parte de la naturaleza humana, posiblemente las primeras formas de hacerlo hayan sido empleando partes del cuerpo, como palmadas, chasquidos de dedos, golpes en el pecho o mediante la voz, emulando sonidos de pájaros, de felinos, de lobos, pero también naturales como el trueno, el viento, el agua que corre en un día agitado o en otro sereno.

Mas al no ser suficiente nuestro cuerpo, de seguro se empezó a crear diversidad de instrumentos, utilizando para ello un sinnúmero de elementos: recursos naturales como troncos huecos, huesos de aves, cueros tensados, conchas marinas o ceramios que se relacionan con el aire y el viento. De este modo, los sonidos naturales y aquellos que interpretaba el ser humano pasaron a formar parte de ceremonias, rituales, reivindicaciones, contempla-

1 Artista y músico peruano. Actualmente trabaja en Cuzco con talleres de cerámica y musicalidad.

2 Candidata al Doctorado por la Universidad de Salamanca. Investigadora adscrita del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Correo electrónico: vane.calvimontes@gmail.com

ciones, música, relatos, oralidades y múltiples formas de expresión. Existirían entonces, con seguridad, los sonidos que acompañaban a lo cotidiano, como lo hacen hoy en día todos aquellos registros que son parte de lo moderno. Pero sin lugar a dudas estaban y permanecen hasta hoy los sonidos sagrados que, entre nuestras culturas, llegaron a ser eternos.

Por ello, lo sonoro no debe entenderse como vinculado únicamente a lo musical, es decir, a aquellas melodías armoniosas que se plantean a veces desde lo ajeno, pues los sonidos nos sitúan, nos enseñan y nos llenan de identidad. Posiblemente, una de las enseñanzas más grandes que nos ha dado el sonido sea el valor del silencio. Si bien es cierto que parece ser imposible pensar en un lugar o en un momento en el que exista el silencio absoluto, es cierto que existen varios ejemplos que dan cuenta de los esfuerzos por silenciar que se han dado en la historia de la humanidad. Se han silenciado pueblos y se han silenciado historias y se han usado estos silencios para tratar de restar importancia a culturas que antes se veían relegadas. Hablamos entonces aquí de un silencio explícito, también en sentido figurado, un silencio que evita que conocimientos ancestrales se sigan expandiendo y, a su vez, un silencio tangible que es el que se impone muchas veces al prohibir ciertos rituales o también al tratar de remplazar estos sonidos ancestrales con otros ajenos.

Continuando con la lógica de este artículo, debemos decir que, con el paso del tiempo, lo sonoro ha seguido, irónicamente, silenciado, pues el interés por lo visual ha primado tanto en las formas de comunicación como en las metodologías de investigación que fueron surgiendo poco a poco. Cuando las primeras excavaciones arqueológicas iniciaron en el siglo XIX en diversas regiones de Latinoamérica, la principal preocupación se centró en la recuperación de piezas para poder instaurar con ellas posibles relatos de culturas ancestrales que habían ocupado aquellos espacios. En los Andes, el alemán Max Uhle (1856-1944), inició varias excavaciones desde finales del siglo XIX e inicios del XX en Perú, Chile, Bolivia y Ecuador, y aunque el interés de este texto no se centra en juzgar las acciones de aquel, es importante rescatar que, al ser un investigador extranjero y con poco conocimiento sobre las culturas ancestrales aún vivas en los terrenos que exploró, es lógico entender que su trabajo se centrara en aspectos más científicos, ligados sobre todo a la evidencia material que atestiguara la existencia de culturas anteriores a la Inca.

Muchos otros arqueólogos extranjeros, ajenos a los pueblos originarios que habitan nuestros territorios, trabajaron durante los siguientes años a lo largo de América del Sur. Entre ellos se puede mencionar al norteamericano John Rowe (1918-2004), explorador de sitios incas, al ucraniano John Murra (1916-2006), expositor principal del modelo sobre el control vertical de un máximo de pisos ecológicos aplicable en los Andes o bien a la estadounidense Betty Meggers (1921-2012), quien aportó notablemente a la arqueología amazónica, sobre todo en Ecuador. El trabajo de ellos, como de muchos otros arqueólogos, historiadores y antropólogos extranjeros, es notable; y aunque seguramente existe, como se menciona coloquialmente, mucha tela que cortar sobre su trabajo, es importante remarcar en este punto que, el mayor problema de ellos es que no conocían la parte que aún se mantenía viva de estos territorios y, por lo tanto, centraron sus excavaciones en la recuperación del patrimonio material, dejando de lado la indagación de aspectos relacionados íntimamente a la cultura como la música o la danza.

En Bolivia, arqueólogos extranjeros como Wendell Bennett (1905-1953), Arthur Posnansky (1873-1946) o naturales bolivianos como Dick Ibarra Grasso (1917-2000), Carlos Ponce Sanginés (1925-2005) y Maks Portugal (1907-1984), centraron del mismo modo sus investigaciones en la materialidad y, a pesar de conocer de manera un poco más cercana la dinámica de los pueblos, no hicieron demasiado esfuerzo en relacionar las piezas arqueológicas que se encontraban con las culturas vivas que aún existen. Esto podría deberse al trabajo diferenciado que, por muchos años, hicieron arqueólogos y antropólogos, quienes en muy pocas ocasiones entrelazaban sus hallazgos en una reflexión conjunta y transdisciplinar. No obstante, destaca en este periodo un caso particular e interesante, los estudios de Julia Elena Fortún (1929-2016), quien empezó a reflexionar en torno a la música, produciendo los siguientes textos que podrían considerarse como aproximaciones iniciales hacia el estudio de la sonoridad en Bolivia: *Música indígena de Bolivia* (1947), *Nuestra música folklórica* (1948), *Coplas a la Virgen de Guadalupe* (1948), *Música folklórica boliviana* (1961), *Apuntes para el estudio de la música colonial en Bolivia* (1963) y *Aerófonos prehispánicos andinos* (1970), entre otros.

Entre antropólogos y arqueólogos

Los textos producidos por Fortún emanan principalmente de la etnomusicología, rama de las ciencias sociales encargada principalmente de estudiar los fenómenos musicales tanto en el ámbito técnico como en el teórico. Su

definición ha sufrido variaciones durante el tiempo, siendo las principales las que se mencionan a continuación: "La etnomusicología estudia la música exótica de las culturas primitivas [...], estudia científicamente la música aborigen, etnológica, en otras palabras, primitiva [...]. La etnomusicología es la ciencia que estudia la música de los pueblos, fuera de la civilización occidental" (Mantle, 1971: 48).

Rodolf Holzman (1987) plantea otras consideraciones importantes:

> La etnomusicología puede ser comprendida desde dos direcciones: la musicológica y la antropológica [...] se ocupa del estudio de la música en cultura [y] el estudio de la música tradicional de determinado pueblo o comunidad en su contexto cultural. En este sentido, la etnomusicología no trata de crear sino de comprender lo que se ha creado. La etnomusicología es la ciencia que se ocupa de la música que se transmite a través de la tradición no escrita, su estudio depende del sonido grabado, que la misma es material de investigación (1987: 24, 26 y 36).

En estudios más recientes destaca el aporte de la investigadora Jara Romero (2014), la cual concibe a

> La etnomusicología como el estudio de los fenómenos musicales dentro de un contexto cultural o una sociedad concreta. "La música como parte de la cultura". La etnomusicología nos ofrece la posibilidad de adentrarnos en una sociedad determinada a través de la comprensión de los fenómenos musicales que en ella se puedan dar. Podemos, por tanto, dar respuesta a preguntas como: ¿Quién hace la música? ¿Para quién? ¿Cuál es el fin, si lo hay? ¿Qué usos sociales podemos distinguir alrededor de / y con la música? ¿Qué función social presenta? (2014: 3).

Destaca notoriamente Richard Mújica (2014), quien realiza una amplia reflexión sobre la evolución de los estudios sobre la música, tanto en el plano internacional como en el nacional. Mújica menciona las siguientes reflexiones:

> La etnomusicología nace de una necesidad para poder estudiar y entender la música exótica, de las culturas primitivas, pero manteniendo la visión de que en algunos casos ni siquiera se le podía llamar música. Esta disciplina nace como una rama menor de la musicología; es decir, es una musicología de las "otras" músicas. [...] Se liga a la etnomusicología con las teorías y métodos de la antropología para, de esta manera, poder abordar el estudio de cualquier tipo de música, incluyendo la que se desarrolla en las grandes urbes y las músicas realizadas para ser consumidas por las grandes masas (2014: 165).

Holzmann (1987) marca el fin de la Segunda Guerra Mundial como un punto de cambio, pues a la par del avance de las investigaciones realizadas en esta rama y del crecimiento de los seguidores de la Escuela de Berlín, sobre todo hacia Norteamérica, el concepto de "musicología comparada" empezó a recibir críticas (Holzmann, 1987:16). Como resultado de ello, la etnomusicología empezaría a dividirse: "[a] fines de los años cincuenta, los etnomusicólogos americanos se dividían en dos clases: los antropólogos, liderados por Alan Merriam, y los musicólogos, cuyo principal representante era Mantle Hood" (Meyer, 2001: 25).

Paulatinamente, el concepto de etnomusicología fue dando lugar a nuevas metodologías de estudio y a su vez fue influenciada por otras corrientes antropológicas como la antropología interpretativa y la fenomenología, lo que direccionó los esfuerzos a estudios más ligados a la antropología de la música. Del mismo modo, se introducen a mediados del siglo XX, entre los años setenta y ochenta, otros métodos de estudios como el análisis musical y cultural, la semiótica, el estructuralismo y la performance (Mújica, 2014: 166; 168-169). Un tema importante para mencionar es como, poco a poco, los estudios sobre la música empezaron a tomar interés no solo en el presente, sino también en el pasado de estos.

> La mayoría de la literatura, preocupada por el problema de los orígenes, pertenece a épocas relativamente recientes en la historia de la Etnomusicología. Pero en la década de 1970, el estudio antropológico de Universales, algunos concernientes a los orígenes del lenguaje, así como la investigación en la psicología de la música y otras formas de comunicación partiendo de presupuestos interculturales lo recuperó (Nettl, 2015: 266).

Como se puede apreciar en los conceptos anteriormente revisados, los inicios de la etnomusicología surgen con un afán de estudiar la música del otro desde una perspectiva de lo exótico. Afortunadamente, esa tendencia fue cambiando paulatinamente, pues en la propuesta de Romero (2014), por ejemplo, se puede apreciar que el estudio empieza a tener más relación con el entorno y la función social. Nettl (2015) también menciona esta necesidad de ir hacia los orígenes. Para ello un gran aliado sería la incorporación de los estudios arqueológicos a estas

reflexiones. En América, afortunadamente, la unión de metodologías que proporcionaron la etnomusicología y la arqueología fueron consiguiendo resultados muy satisfactorios (Jiménez, 2009: 643). Al fusionarse la musicología entendida como el estudio del fenómeno de la música y la arqueología, que a grandes rasgos se comprende como el estudio de las cosas del pasado, se plantea también una conexión con ramas orientadas a la antropología como la etnomusicología y la etnoarqueología.

Esta rama más reciente, que surge de la unificación de todos estos estudios, no solamente proporciona nuevas nociones para el acercamiento a la música, sino que, a su vez, propone una mirada que contempla el acercamiento hacia los orígenes de los sonidos en diversos lugares del mundo.

> La Arqueomusicología es una disciplina bastante novedosa. Se desarrolla en Europa Central y Europa del Norte a partir de los años 50, bajo la influencia del Estructuralismo, la Nouvelle Histoire y la New Archaeology, y surge con la idea de registrar y estudiar los restos de la actividad musical de las civilizaciones desaparecidas (Homo-Lechner, 1989: 72).

> La Arqueología Musical es una subdisciplina cuyo objetivo es aportar conocimiento sobre diversos aspectos de la música en sociedades pasadas analizando e interpretando los materiales arqueológicos. En general, el término suele englobar cualquier trabajo que tenga como problemática el universo sonoro del pasado en culturas de la Prehistoria y la Antigüedad en Asia, África y Europa, así como de las culturas de la América Prehispánica (Jiménez, 2009: 637).

Un valor agregado a la arqueomusicología es que desploma una idea bastante errada que se había acuñado hasta ese momento, la cual trataba de unificar la música como una sola, categorizándola de mejor a peor, haciendo parecer que la música más culta era la europea, la cual se había diseminado por el mundo. No obstante, con estos estudios arqueológicos, se pudo determinar que, desde tiempos ancestrales, en distintas culturas y en muchos otros territorios ajenos al europeo, existía música y un sinnúmero de emociones, ritualidades, signos y lenguajes asociados a ella. De esta manera, se empieza a normalizar la idea de estudiar no la música (en singular) sino las músicas (comprendidas en su faceta plural y diversa).

En el caso de Bolivia, Mújica (2014: 172) menciona el valor de la propuesta que rescata la arqueomusicología desde los llamados sonidos ausentes (Sánchez, 2002) donde priman los estudios organográficos y el análisis de elementos relacionados a lo musical. Este mismo autor reflexiona también sobre el proceso que tuvieron estos estudios en el contexto nacional.

> Para el caso boliviano, esa relación "pareja" entre la antropología y la etnomusicología, no ocurrió así. Los inicios del siglo XX en Bolivia, si bien presentaron cierta relación cronológica con las "investigaciones precursoras" y el folklore, éste último tuvo mayor raigambre debido a su relacionamiento académico con las escuelas de América Latina, por un lado; y, por otro, al rol del Estado con las tendencias de la política pública […]. Retomando, un criterio de discusión propio de la etnomusicología, entre el relativismo y la comparación musical –transcultural, intermusical (Waterman, 2000)–, se puede afirmar que los estudios en Bolivia se inclinaron más por el relativismo cultural, es decir, por los estudios de casos específicos, lo cual también puede entenderse a partir de la preeminencia de las corrientes folklóricas y contextualistas (Mújica, 2014: 178).

Hasta este punto, se puede observar cómo los estudios sobre la música fueron evolucionando paulatinamente buscando aliados en las ciencias sociales. Es evidente que la vinculación con la antropología y la arqueología han sido determinantes en este camino de introspección; no obstante, ¿serán estas las únicas ramas de las ciencias sociales capaces de cooperar en la comprensión de este campo?

La música, desde adentro

José Pérez de Arce (2018) al investigar sobre el uso de las flautas en contextos andinos, plantea una idea por demás interesante:

> El soplar largo tiempo produce hiperventilación, lo que, unido a todos los estímulos que confluyen al ritual, que pueden incluir, por ejemplo, una manda a la Virgen, el encontrarse con amigos una vez al año, la intensidad del sonido

> y del baile, los colores, los brillos, el canto, etc., todo lo cual provoca una presión sicológica enorme sobre el músico, pudiendo provocarse una alteración de la conciencia. Esto es algo muy personal, percibido de modo muy particular por cada cual. Cuando esto ocurre, la experiencia puede ser de tal magnitud que supera la realidad habitual, configurándose como uno de los ejes de comunicación con la divinidad, un eje del ritual y de la experiencia total de la fiesta (Pérez de Arce, 2018: 73).

Si bien el autor hace énfasis en la hiperventilación o en factores externos, resalta notoriamente el carácter de agente que le proporciona a la música, la cual es capaz de crear un cambio en la conciencia de quien se vincula con ella. Esta capacidad de agencia, como un poder transformador, debe entenderse nuevamente dentro de las perspectivas antropológicas donde el término ha sido definido como la habilidad de un individuo de cambiar activamente las condiciones estructurales (Ortner, 1984: 126), posibilitando, del mismo modo, las participaciones, las actitudes y las interrelaciones (Noack y Dresler, 2007: 12). De esta manera, la música no debe ser entendida solamente desde una mirada técnica, sino desde diversas posibilidades de transformación y de espacios de relacionamiento:

> Un supuesto adicional […] es que la música, en tanto forma de conducta humana, está sujeta a las presiones primordialmente subliminales de los grupos humanos, o sea la cultura. Corresponde, por ende, estudiar, a través de una ocasión, la forma en que la música refleja otros aspectos de la cultura. Al considerar la ocasión musical, estamos pensando, entonces […] no sólo en la música, en la cultura, sino en la música como cultura (Reynoso, 2007: 228).

Las interrelaciones que se establecen con la música como mediadora o la música como lenguaje de comunicación, forman a su vez parte de la cultura propia de los pueblos y son, sin duda, quienes ayudan a los seres humanos a crear vínculos sagrados y rituales con los animales, las plantas y otros seres regentes del universo.

> La danza y la música son “utilizadas”, por las comunidades andinas, por poseer ciertas propiedades, las que ayudan a mantener cierto “control” sobre los fenómenos climatológicos y así garantizar la producción agrícola y pecuaria. Por ello, la interpretación de la danza y la música andina responde a un orden predefinido, a un sistema espacial y temporal específica, las cuales, para estos grupos, no deben ser alteradas, ya que pondrían en peligro el equilibrio cosmológico-tiempo-espacio que garantizan, como dijimos, una buena cosecha y la subsistencia de los animales y las personas. Sin duda nos referimos a una compleja relación entre lo ritual, lo sagrado, las concepciones del mundo y el cotidiano de los pobladores andinos (Villarroel y Mújica, 2011: 392).

Una propuesta final, y no por ello menos interesante, es aquella que realiza Ingold (2000), la cual está relacionada con la idea del *landscape* o paisaje:

> Mi conclusión es que el paisaje, como una forma congelada del *taskscape,* nos permite explicar por qué, intuitivamente, el paisaje parece ser lo que vemos a nuestro alrededor, mientras el *taskscape* es lo que escuchamos. Para ser vista, una cosa no necesita hacer nada, pues el conjunto óptico que especifica su forma para un espectador consiste en luz reflejada por sus superficies externas. Por otro lado, para ser escuchada, una cosa debe emitir activamente sonidos o, a través de su movimiento, causar que el sonido sea emitido por otros objetos con los que entra en contacto. Así, fuera de mi ventana, veo un paisaje de casas, árboles, jardines, una calle y pavimento. No escucho ninguna de esas cosas, pero puedo escuchar a las personas hablando en el pavimento, un auto pasando, pájaros cantando en los árboles, un perro ladrando en algún lugar en la distancia, y el sonido de un martilleo mientras un vecino repara la cerca de su jardín. En resumen, lo que escucho es actividad, incluso cuando su fuente no puede ser vista, Y dado que las formas del *taskscape*, suspendidas como están en el movimiento, están presentes solamente como actividad, los límites del *taskscape* son también los límites del mundo auditivo (Ingold, 2000: 199).

En estas líneas, Ingold hace nuevamente referencia al poder agencial que posee el sonido, el cual es capaz de transformar el paisaje, dándole movimiento y vida, afectando de esta manera la idea del paisaje como algo estático y silencioso, dotándolo de dinamismo y energía. Con estos breves ejemplos es claro ver que existen otras ramas de las mismas ciencias sociales o incluso de otras especialidades que deberían incluirse en el estudio de la música, entendiendo a esta en su compleja diversidad y con todas sus complejidades. Asimismo, los estudios deberían abrir espacio a la comprensión de relaciones que van más allá de un simple uso y que, caso contrario, hablan sobre vínculos profundos.

Una experiencia sonora y vivencial

> "La guitarra, antes de ser instrumento, fue árbol, y en él cantaban los pájaros. La madera sabía de música mucho antes de ser guitarra"
> (Atahualpa Yupanqui)

Como se ha visto hasta el momento, el acercamiento al estudio de los sonidos, llámese a estos folklóricos, tradicionales, ancestrales, etc., ha sido desde la academia, sobre todo desde las ramas de las ciencias sociales y de los estudiosos de la música. No obstante, es necesario replantear el acercamiento a este conocimiento desde diversas plataformas y con miradas que se entrecrucen, pues no acercarse a estos nuevos espacios de reflexión implica ser parte de un silenciamiento cómplice.

Lo que sabemos del sonido ha sido aportado, en su mayoría, por estudiosos del mismo: la mayor parte de ellos académicos que restringen su estudio a la observación / escucha y posterior interpretación. Sin embargo, conocer la visión de un músico intérprete y de un artista de creación y recreación de instrumentos arqueológicos es, sin lugar a dudas, un camino necesario que se debe atravesar para dejar de lado posibles silencios que se hayan producido desde las investigaciones académicas. Por ello, en las siguientes líneas se presenta el caso de Taki Runa, coautor de este texto, quien desde la sensibilidad de un artista ha creado un planteamiento que posibilita otra comprensión de los instrumentos sonoros, pero, sobre todo, de la relación que se establece en la creación de los mismos.

"Siempre me ha gustado dejarme llevar por los diversos aprendizajes", menciona Taki Runa al momento de iniciar la historia que marca el inicio de su camino. Y es que, a la par de su pasión e interés por la música, él había emprendido un proceso de aprendizaje estudiando bellas artes en la capital del Perú, Lima. En aquellas lecciones había explorado diversas técnicas de las artes plásticas, tales como la pintura, el dibujo, el tallado y estaba empezando su proceso de relación con la cerámica. Su abuelo tocaba la quena y el haber crecido viéndolo relacionarse con este instrumento lo animó a seguir el mismo camino. De esta manera, se unió inicialmente a grupos de *sikuris* donde aprendió a soplar cañas. Hasta ese momento sus dos pasiones, el arte y la música, ocupaban su tiempo, mas no se habían cruzado todavía.

El momento de aquel encuentro surgiría al iniciar un taller de restauración de piezas cerámicas en una casona cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde descubrió una exposición permanente de arqueología de instrumentos precolombinos. Era la primera vez que él tomaba contacto con aquellas piezas, totalmente desconocidas y que no estaban en ningún texto escolar. Ante él se abrió un universo nuevo e inmediatamente surgió una duda: ¿cómo era posible que una pieza tan hermosa, con forma humana o animal, pudiese producir sonido? Esto lo motivó, de manera burda inicialmente, a iniciar un trabajo de reproducción de la forma en cerámica, pues a pesar de acercarse a la estructura de la pieza, esta aún no producía ningún sonido.

Sin desanimarse, y con la experticia en el moldeado cerámico, inició un proceso de prueba y error, en el cual tuvo que investigar y acudir a muchas personas que tenían conocimiento sobre el tema. Todo este proceso de creación y reflexión lo llevó a encontrar en su camino a Chalena Vásquez,[3] quien le abrió campo a estudios más profundos como talleres donde se replicaron instrumentos musicales de hallazgos en la zona del norte peruano. "Tenía ya la habilidad del moldeado y la escultura, pero me faltaba la comprensión musical". Lograr la afinación y escalas en instrumentos de cerámica es muy complicado, pues demanda otro tipo de conocimientos que no se restringen solamente al modelado. Se debe considerar, inicialmente, la composición de la pasta, el horneado, el tipo de arcilla.

La iconografía planteó también una nueva reflexión, pues Taki menciona que al principio él pintaba sus piezas con acrílicos y se dio cuenta que esto no funcionaba, así que empezó a preocuparse en buscar maneras de hacerlo más orgánica, acercándose de esta manera a los tintes naturales. Los signos e íconos empleados en la iconografía no son casuales, pues deben ir de la mano del mundo ritual y de las creencias, logrando de esta manera crear un diálogo entre la forma y el contenido. Al momento de crear una pieza, puede que exista una idea o un

3 Musicóloga, compositora, cantante y escritora peruana (Sullana, 1950). Entre sus principales escritos se encuentran: *La práctica musical de la población negra en Perú* (1978), *Historia de la música en el Perú* (2007) y Chayraq, *carnaval ayacuchano* (1988).

diseño previo, pero se debe empezar a entender la energía de la materia prima, escuchar las señales e ir cambiando y moldeando de acuerdo a eso.

Por eso la *ch'alla* es importante y muchas veces es necesaria acompañarla de sahumerios y plantas sagradas. En esos procesos, aquella puede ser acompañada por el sonido de algunos otros instrumentos que ya forman parte de este rito. Taki reconoce que este proceso es importante para ayudar a la pieza a cantar y expresarse y para que así también se logre una conexión ritual entre todos los elementos que intervienen a la hora de formar la música. Taki relata también algunos rituales especiales, como el de dejar los instrumentos cerca de los lagos o de las lagunas durante la noche para que las sirenas los afinen y los serenen. Esta idea está muy relacionada con el pensamiento que rescata Mújica:

> Una de las características que poseen los instrumentos andinos, y que las diferencia de los de occidente, es que todos los instrumentos tienen su "ajayu" (espíritu), que no es innato al material, sino que les es proporcionado por el ritual del encuentro con el "sirinu". Stobart nos dice que este es un espíritu demoníaco que habita en quebradas, cascadas, manantiales o rocas; Arnold, al respecto, afirma que es un "saxra", también demoníaco; y, finalmente, Clemente Mamani le identifica como un "warmi anchancho". Lo cierto es que el denominado "sirinu" empieza a salir de la tierra en el "jallupacha" (tiempo de lluvia); a partir de la fiesta de San Sebastián (el patrón del "sirinu", según Stobart) en enero se empiezan a recoger las nuevas tonadas ("wayñus") que se interpretaran en las fiestas (Mújica, 2008: 2).

Para Taki, comprender y recrear estos instrumentos, lo ha llevado a entender la naturaleza de una manera distinta. "Se podría decir que el *uyway* y el *ayni* son primordiales", menciona él. Una enseñanza que rescata, basada en su experiencia, es entender que la tierra nos toma como un canal para poder expresarse. Él considera que los instrumentos arqueológicos eran rituales y trataban de imitar la naturaleza para resonar en su tiempo y rendirle homenaje. Los instrumentos acompañan y enseñan, provocan emociones que deben ser agradecidas. Ellos guardan las energías de los elementos que los componen desde el origen: la arcilla, el fuego, los tintes naturales, la caña, los huesos, etc., todos los materiales orgánicos tienen memoria y en ellos quedan grabados su energía y nosotros recibimos todo al entablar una relación con el instrumento, a quien deberíamos considerar como un hermano.

En las lenguas nativas, menciona Runa, no existe una expresión para decir "estoy tocando": tú lo ayudas y gracias a ello ese instrumento también se expresa. "La música es como la voz que te regala ese ser que tienes en tus manos". Los instrumentos de origen arqueológico no poseen un manual, no tienen un registro y por ello uno debe entrar en una conexión emocional con ellos y entender la parte ritual de la vida, donde todo vibra, todo se mueve, todo tiene un sonido, una voz. La tierra, menciona Taki, fertiliza a los creadores de los instrumentos para poder expresarse a través de ellos. Por ello debe entenderse, sobre todo en el caso de los instrumentos de cerámica, que tienen un tiempo de vida, y si bien existen momentos en los que la restauración es posible, en muchos otros se debe saber entender las señales y desprenderse de aquel hermano, y dejarlo volver a la tierra. Aun así, la enseñanza que deja, todo el conocimiento, queda grabado en las manos, en la memoria táctil, sensorial y energética, en los sonidos y silencios que ayudan a estar siempre en un equilibrio constante.

Hoy en día, con todo lo aprendido, Taki ha empezado a darle curso a su creatividad, apoyándose en las escuelas ancestrales. La continuidad a estos conocimientos es importante y, gracias a las expresiones comunitarias de hacer música que le han abierto sus puertas, disfruta de la creación, la continua exploración y aprendizaje que nace en torno a esta labor.

Conclusiones

Es evidente que aún hay mucho por conocer en cuanto a la música ancestral. Existen quizás algunas tonadas en este fascinante mundo que desconocemos y que nos observan desde un silencio expectante. Sin embargo, aproximaciones como las que realiza Taki, son imprescindibles para acercarnos a comprensiones más profundas. La arqueología y la antropología han brindado, sin duda, aportes significativos, pero estos deben empezar a dialogar con otras especialidades y, sobre todo, con otras experiencias para poder seguir construyendo sentidos en torno a los sonidos.

Del mismo modo, los conceptos que rescata Taki desde su experiencia en torno a los instrumentos, el *uyway* y el *ayni*, ayudan a comprender esta dimensión horizontal que se establece entre músico y música en el contexto ancestral. El *Uyway-Uywaña*, aquella Crianza Mutua del objeto al cual ayudamos a cantar y en base a

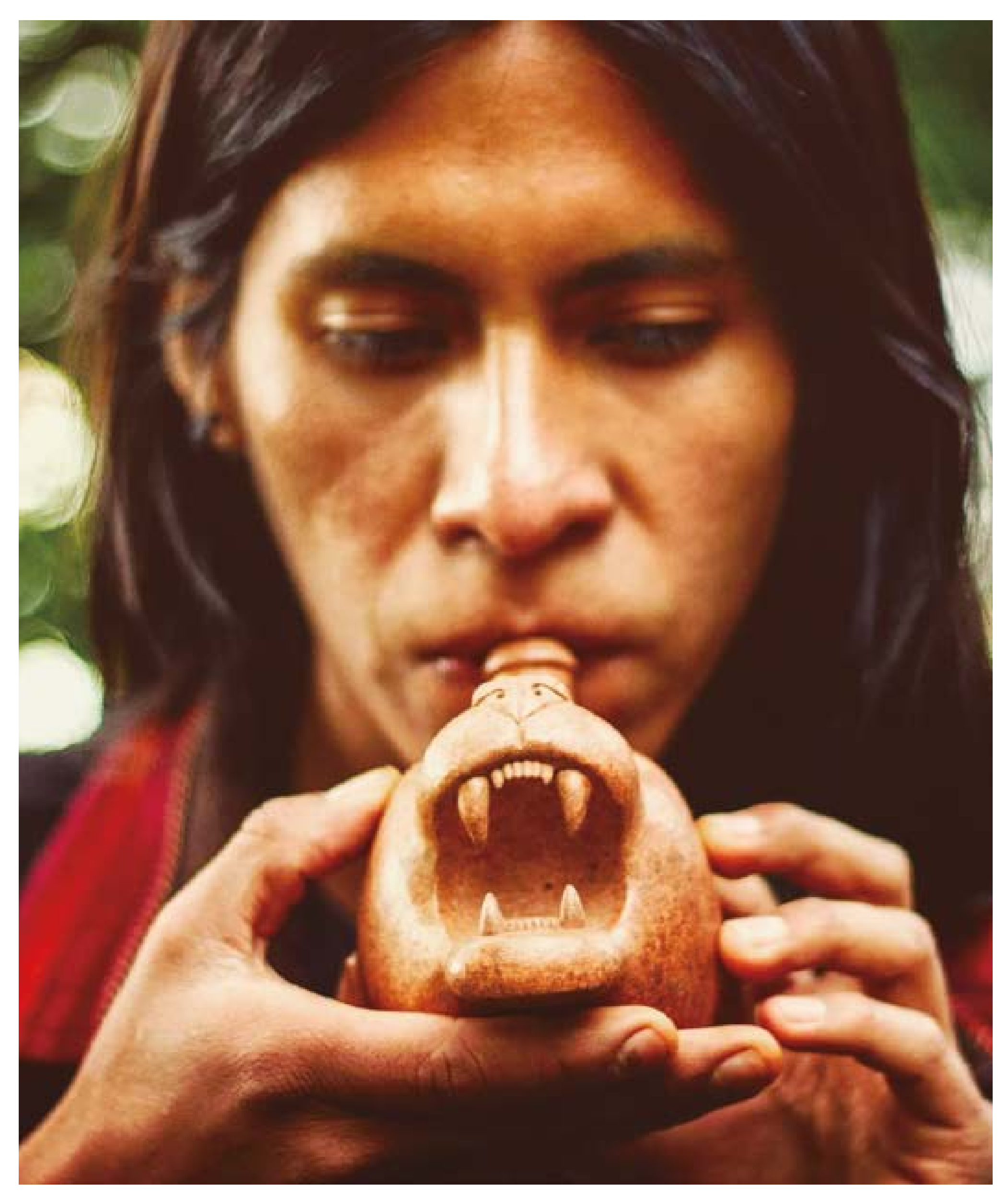


Imagen 1: Frank Aguirre (Taki Runa) y una pieza cerámica.
Fuente: Archivo personal.

ello construimos sentidos y sentimientos y el *ayni,* aquella retribución máxima entre la tierra o los elementos que forman estos instrumentos que nos brindan su *ajayu* y que reciben a su vez el nuestro. Este entendimiento profundo ayuda a mirar a la música y a los instrumentos no como objetos sino como hermanos, no desde una mirada vertical de dominio y uso, sino desde la horizontalidad, el agradecimiento, la retribución y el cuidado mutuo dentro de una relación que es codependiente, emocional y afectivamente (Espejo y Arano, 2022).

Del sonido puede aprenderse mucho, algo que hoy en día queda claro y es que no existe una música superior, sino una diversidad infinitamente de sonoridades y silencios que componen y cuentan los relatos de la tierra, con agencia suficiente para lograr cambios en nuestros entendimientos y construcciones de sentidos en un mundo dinámico y cambiante, donde los límites los definen los sonidos y los silencios.

Bibliografía

BIGENHO, Michelle, Henrry STOBARTY y Richard MÚJICA.
2018. "Del indigenismo al patrimonialismo: Una introducción al dossier sobre música y patrimonio cultural en América Latina". En *Dossier: Música y patrimonio cultural en América Latina. Trans. Revista transcultural de música* (21-22): 1-22.

ESPEJO, Elvira y Salvador ARANO.
2022. "Criándonos con el Museo. Sentipensar desde los mundos". En *Uyway-Uywaña: Crianza Mutua para la vida (compilado por Patricia Álvarez y Salvador Arano)*: 17-26. MUSEF editores. La Paz, Bolivia.

HOLZMANN, Rodolf.
1987. *Introducción a la etnomusicología: Teoría y práctica*. Lima, Perú.

HOMO-LECHNER Catherine.
1989. "Archéologie et musique". En *Les Dossiers d'Archéologie. La musique dans l'Antiquité*: (142): 72-75.

INGOLD, Tim.
2000. *The Perception of the Environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. Routledge. Nueva York, Estados Unidos.

JIMÉNEZ, Raquel.
2009. "Arqueología musical y etnomusicología. Por una interpretación etnomusicológica de los materiales arqueológicos". En *Etno-Folk: revista galega de etnomusicoloxía*: 637-654. Galicia, España.

MANTLE, Hood.
1971. *The ethnomusicologist*. McGraw-Hill. Nueva York, Estados Unidos.

MEYER, Leonard.
2001 (1998). "Capítulo 9. Un universo de universales". En *Las culturas musicales: Lecturas de etnomusicología* (editado por Francisco Cruces): 233-259. Trotta. Madrid, España.

MÚJICA, Richard.
2014. "Música, cultura y transformación: Panorama de los estudios sobre antropología de la música y las tendencias en Bolivia en el siglo XX". En *ArqueoAntropológicas* 4(4): 161-193. Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón. Cochabamba, Bolivia.

2008. "Los *ajayus* de la música de carnaval". En *PachaKamani* http://pachakamani.blogspot.com/2008/08/los-ajayus-de-la-msica-de-carnaval.html (consultado el 12 de febrero de 2023).

NETTL, Bruno.
2015. *The Study of Ethnomusicology. Thirty-One Issues and Concepts*. University of Illinois Press. Illinois, Estados Unidos.

NOACK, Karoline,Wiltraud DRESLER y Bernd FAHMEL (editores).
2007. *Culturas en movimiento. Contribuciones a la transformación de identidades étnicas y culturas en América* https://www.iia.unam.mx/publicacion/culturas-en-movimiento-contribuciones-la-transformacion-de-identidades-etnicas-y (consultado el 10 de febrero de 2023).

ORTNER B., Sherry.
1984. *Theory in Anthropology since the Sixties.* Cambridge University Press. En *Comparative Studies in Society and History* 26(1): 126-166. Cambridge, Reino Unido.

PÉREZ DE ARCE. José.
2018. "La flauta colectiva: El uso social de flautas de tubo cerrado en los andes sur". En *Música y sonidos en el mundo andino: flautas de pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis* (editado por Carlos Sánchez Huaringa): 51-116 . Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.

REYNOSO, Carlos.
2006. *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Teorías de la simplicidad* (vol. I). SB Editorial. Buenos Aires, Argentina.

ROMERO, Jara.
2014. "La etnomusicología y su recorrido histórico. ¿Cómo se ha estudiado la música?". En *Síneris: Revista de musicología.* https://sineris.es/la_etnomusicologia_y_su_recorrido_historico.html (consultado el 15 de febrero de 2023).

VILLARROEL, Gloria y Richard MÚJICA,
2011. "Tejiendo sonidos de saberes: Reflexiones sobre la protección, uso y representaciones de los conocimientos y saberes tradicionales indígenas". En *Anales de la Reunión Anual de Etnología (RAE 2011). Cultura (s) popular (es)*: 385-412.

EL PASADO Y SUS SONIDOS

Arnaud Gerard
Jhanneth Ramos
José Luis Paz Soria
Mary Isabel Fernández Callisaya
Estefanía Sofía Rada Zapata
Patricia L. Alvarez Quinteros
Gabriela Behoteguy Chávez
Freddy Álvarez Butrón

SONIDOS OCULTOS: UNA MIRADA HACIA LA ARQUEOMUSICOLOGÍA EN BOLIVIA

Arnaud Gerard[1]
Jhanneth Ramos[2]

"Ni tampoco se reparaba que tuviesen varios instrumentos con que se convocaban para las fiestas de sus huacas, o las festejaban, como son muchas trompetas de cobre o de plata, muy antiguas y de diferente figura y forma que las nuestras; caracoles grandes, que también tocan, que llaman *antari* y *pututu* y otros *pincollos* o flautas de hueso y de cañas [...]. No se separaba en tanta multitud como tenían tamborines con que celebraban sus borracheras [...]". (Arriaga, 1999 [1621]: 81).

Introducción

Este trabajo sobre la arqueomusicología en Bolivia tiene varios objetivos: el de informar de manera general sobre la situación de esta disciplina en el país y su importancia dentro del conocimiento de nuestro pasado musical, relacionarlo con el desarrollo social y el *modus vivendi* de las distintas culturas precolombinas de la región y situarla con relación a los países vecinos (con los cuales tenemos un pasado en común). Sin embargo, en gran medida, este artículo quiere proporcionar a los investigadores actuales y futuros una herramienta de trabajo, principalmente, una copiosa bibliografía propuesta en la parte final de este texto. Aquí se trata de presentar un panorama de los trabajos que fueron publicados acerca de instrumentos musicales y música precolombina a partir de objetos arqueológicos y algunos trabajos en curso. La investigación actual trató de acceder a fuentes primarias, lo que no siempre fue posible. A pesar de haber realizado una revisión exhaustiva de la bibliografía a disposición, este artículo no pretende ser completo y, de antemano, los autores se disculpan por los inevitables casos de omisión.

No haremos un reconteo y descripción de los instrumentos musicales arqueológicos y sus ubicaciones por las limitaciones de esta investigación, simplemente porque ese no es el fin de la misma. Sin embargo, a modo de ejemplo, presentaremos algunos estudios de casos con instrumentos de especial interés.

La mayoría de los trabajos sobre instrumentos precolombinos de Bolivia, por lo general, se limitan a descripciones organológicas en los que se indican la pertenencia cultural y temporal, la descripción morfológica del instrumento, su clasificación y las notas musicales que produce, si es que son accesibles. Se dará a conocer esas diferentes publicaciones desde los musicólogos, arqueólogos y viajeros de fines del siglo XIX y principios del XX hasta nuestros días.

Antecedentes

Si las investigaciones y los trabajos relacionados con la arqueomusicología en el ámbito nacional son escasos, también lo son los instrumentos musicales arqueológicos y la iconografía. Sobre el particular, en su artículo "Aerófonos prehispánicos andinos", Julia Elena Fortún[3] (1969-1970: 49), escribía: "Debo, en primer lugar, expresar mi sorpresa al haber encontrado tan poca representación organográfica en los museos locales". Solo queda una ínfima parte del probable universo de instrumentos musicales precolombinos, debido a su prohibición y destrucción durante el régimen colonial (extirpación de idolatrías):

1 Físico y músico. Investigador adscrito del Instituto de Investigación Antropológica y Arqueológica (INIAA) de la Universidad de San Francisco Xavier de Chuquisaca (USFX) e investigador asociado del Instituto de Investigaciones Físicas (IIF) de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Correo electrónico: gerardarn@gmail.com

2 Egresada de la carrera de Arqueología y Antropología de la UMSA, dos veces presidenta de la Sociedad Científica de Estudiantes en Investigación Arqueológica y Antropológica. Correo electrónico: ramospjh@gmail.com.

3 Fue profesora, historiadora, antropóloga y etnomusicóloga (1929-2016).

> […] sobre todo tomando en cuenta la prohibición decretada en 1614, por parte de las autoridades eclesiásticas, de los bailes y fiestas indígenas y, en modo especial, de los cantos en quechua. Un año antes, para este regocijo del padre Arriaga, se había destruido los instrumentos musicales y signos religiosos del incario. La incineración de los *quipus* continuaba sistemáticamente siendo arrancados de los edificios donde se hallaban depositados (Cáceres, 1987: 43).

Pero también por su desaparición por factores climatológicos y ecológicos (materiales biodegradables como la madera, las cañas y bambúes, el cuero, los huesos, los tejidos, etc.), por el robo y el huaqueo[4] sistemático, sin hablar de las colecciones privadas y las piezas expuestas en museos extranjeros.

Al final solo quedan algunos instrumentos musicales de ese fantástico pasado, postrados en un profundo silencio. Las músicas ya no existen y quedaron en el olvido para siempre. Bien podemos sacar sonido de ellos, pero para hacer música necesitamos al músico-intérprete y lamentablemente este conocimiento se perdió, truncado por las prohibiciones e incomprensiones del régimen colonial. Solo nos queda crear reconstrucciones hipotéticas que, eventualmente, podrían inspirarse de las interpretaciones de grupos étnicos que guardaron cantos, melodías y estéticas poco influenciadas por la música moderna.

En la presentación de los instrumentos prehispánicos en el marco de las memorias del simposio internaciona llamado"La música en Bolivia: de la prehistoria a la actualidad", Walter Sánchez y Sanzetenea (2002) escribieron el artículo "Instrumentos sonoros en las culturas prehispánicas. Un primer acercamiento. Instrumentos musicales durante el Horizonte Medio (caravanas Tiwanaku y su influencia)". En este sentido, años más tarde, Gonzalo Sánchez y Vanessa Rodens de Pozuelos publicaron "Las voces de los instrumentos sonoros silenciados: breves observaciones respecto a las posibilidades científicas de la arqueomusicología en Mesoamérica" (2013), y nosotros preferimos referirnos a ellos como "sonidos ocultos", porque de repente el instrumento productor está allí todavía y con la intervención de alguien que lo toque puede volver a despertar (sonando)…

Arqueomusicología: definiciones–metodología

Historial

El término arqueomusicología, así como la disciplina asociada, existen desde hace muy poco tiempo, pero no es menos cierto que "la arqueomusicología existió tanto como la historia de la música, es decir, hasta que alguien empezó a escribir sobre instrumentos e interpretaciones musicales del pasado"[5] (Hichmann, 2000: 8).

No obstante, no es hasta principios de la década de 1970 cuando Cajsa S. Lund (1940) usó por primera vez el término arqueomusicología en un intento por relacionar la musicología con la arqueología para investigaciones sobre la prehistoria musical escandinava (Bejarano, 2017).

En 1975 se publica "Una orquesta de la Edad de Piedra: cuando del mamut se hacían los primeros instrumentos musicales", llamada Orquesta de Mezín de Ucrania (Bibikoz, 1975; en Hortelano, 2003: 14). En este artículo se analizan las cualidades musicales de un conjunto de huesos de mamut, utilizando por primera vez un conjunto de técnicas complementarias, como los "estudios traceológicos de los restos; análisis espaciales de su distribución; comparaciones etnográficas; análisis acústicos y experimentación con los propios restos y con reproducciones" (Hortelano, 2003: 14). Incluso se llegó a producir la grabación de un disco, con una propuesta musical sobre el tema.

En la conferencia de la International Musicological Society (IMS, por sus siglas en inglés) realizada en Berkeley en 1977, estuvieron presentes los especialistas del área Richard L. Crocker y Anne D. Kilmer (Berkeley), Bathia Bayer (Israel), Charles Boiles (México), Ellen Hickmann (Alemania), Mantle Hood (Los Ángeles), Cajsa S. Lund (Suecia) y David Liang Ming-yueh (China) donde hubo una mesa redonda sobre música y arqueología "en la que se debatió los métodos de recuperación de la música antigua y la recreación de instrumentos musicales" (Bejerano, 2017). En esta ocasión, se formó el Study Group on Music Archaelogy (Grupo de Estudio en Arqueológica Musical), el mismo que fue oficialmente constituido en el International Council of Tradicional

4 Huaqueo: Viene de la palabra quechua *wak'a*, "cosa sagrada", "ofrenda", "todo lo sobrenatural" (Lara 1971: 306). Se trata de los robos efectuados por ladrones de tumbas precolombinas que vienen saqueando todas las riquezas arqueológicas, destruyendo a gran velocidad todos los vestigios de las antiguas culturas.

5 Traducido por Arnaud Gerard.

Music (ICTM, por sus siglas en inglés) en Seúl (Corea) en 1981 y que luego fue revisado en Nueva York en 1983 (Wikipedia, 2023; Bejarano, 2013). En 1981 se publicó el volumen 12 de *World Archaeology*, con propuestas metodológicas y organológicas para la nueva disciplina de la arqueomusicología (Bejarano, 2017).

A principios de la década de 1980, Ian Hodder propuso una nueva arqueología denominada postprocesual, la cual plantea investigar rituales, géneros y representaciones simbólicas complementando de esa manera los usuales estudios socioeconómicos (Bejarano, 2017).

Posteriormente, el ICTM realizó conferencias en Stockholm (1984), Hannover-Wolfenbüttel (1986), Saint Germain-en-Laye (1990), Lieja (1992), Istanbul (1993), Jerusalem (1994-1995, junto al Grupo de Estudio de Iconografía) y en Limassol, Chipre (1996) (Wikipedia, 2023).

En 1998, Ellen Hickmann y Ricardo Eichmann conformaron el International Study Group on Music Archaelogy (ISGMA, por sus siglas en inglés). ISGMA fue creado para lograr una mayor cooperación con los arqueólogos y otros especialistas, dándole un aspecto más interdisciplinario. Asimismo, ISGMA y el Instituto Arqueológico Alemán (DAI, por sus siglas en alemán) de Berlín, trabajon juntos. Entre 1998 y 2004 ISGMA realizó conferencias cada dos años, patrocinadas por la Fundación Alemana de Investigación (DFG, por sus siglas en alemán). Los textos de estas conferencias, así como algunas monografías, se publicaron en una nueva revista llamada *Studien zur Musikarchäologie* (*Estudios de arqueología musical*) como una subserie de *Orient Archäologie* (Wikipedia, 2023).

En 2006 y 2008 se llevaron a cabo el quinto y sexto simposio del ISGMA en el Museo Etnológico de Berlín. El séptimo simposio se desarrolló en 2010 en Tianjin (China) con la ayuda de su Conservatorio de Música. El octavo simposio también fue en China (Suzhou y Beijing) (Wikipedia, 2023).

Por otro lado, el Grupo de Estudio en Arqueología Musical del ICTM siguió desarrollando sus propios eventos, de los cuales puede destacarse la 12^{ava} Conferencia de Valladolid en 2011, el 13^{avo} Simposio de Guatemala en 2013 y el 14^{avo} Simposio de Polonia en 2015.

El Grupo de Estudio en Arqueología Musical del ICTM edita una nueva serie de publicaciones a través de Ekho Verlag (Wikipedia, 2023).

En 2013 la Unión Europea creó el Proyecto Europeo de Arqueología Musical, el cual tuvo una vigencia de cinco años. Este organizó una gira de exposición sobre música antigua, acompañada de un concierto especializado (Wikipedia, 2023).

Finalmente, queremos subrayar la existencia de la revista *Flower Worlds. Mundo Florido*: *Arqueomusicología de las Américas*, de los editores Mattías Stöckli y Mark Howell. Esta publicación ofrece artículos científicos especializados y multidisciplinarios sobre arqueomusicología del continente americano (norte, centro y sud). Según nuestro criterio, se trata de una revista bilingüe (inglés y español) de excelente calidad.

Definiciones

En la literatura especializada se presentan diferentes definiciones de la palabra arqueomusicología, de las que se detallan a continuación algunas de las más destacadas:

- La arqueomusicología es un campo interdisciplinario con aproximaciones multifacéticas, cayendo en un intermedio entre arqueología experimental e investigaciones musicológicas (Wikipedia, 2023).
- "En el sentido más general, la arqueomusicología se dedica al estudio del fenómeno de la música en las culturas arqueológicas [...]. Por definición, la arqueomusicología está formada por el mestizaje de dos disciplinas ya bien definidas, la musicología –'el estudio del fenómeno de la música'–, y la arqueología –'el estudio de las cosas del pasado'–. Las condiciones particulares del campo sugieren orientarse por las consideraciones teóricas de las disciplinas antropológicas relacionadas, como la etnomusicología y la etnoarqueología" (Both, 2005: 3).

- “La arqueomusicología o musicoarqueología, o música arqueológica, como unos y otros la denominan, es por definición un área de investigación interdisciplinaria aplicada al estudio de las manifestaciones musicales de antiguas culturas” (Gudemos, 2009: 120).
- “Registrar y estudiar los restos de la actividad musical de las civilizaciones desaparecidas” (Omo-Lechner, 1989: 73, en Hortelano, 2008: 2).

Hortelano (2008), en ocasión de la búsqueda de un nombre para el Study Group on Music Archaeology (SGMA, por sus siglas en inglés), define:

- “Arqueomusicología es cualquier búsqueda que, con ayuda de métodos interdisciplinares, intente aproximarse, describir e interpretar la música y la práctica musical en: A) época prehistórica (arqueomusicología prehistórica) y B) épocas históricas, pero en este caso con artefactos arqueológicos (incluyendo material iconográfico) utilizados como primera fuente documental.
- ”Es el estudio de los instrumentos (no en uso) y la producción de sonido en las sociedades del pasado, utilizando métodos derivados de la arqueología y disciplinas relacionadas, añadidas a los métodos de la musicología y la historia.
- ”La investigación y sus resultados, en estos campos combinados, puede compararse con investigaciones interdisciplinares similares a través de las épocas hasta el presente, para dar solución a la cuestión de si las culturas musicales actuales derivan de los cambios prehistóricos, o encontrar resultados más precisos para los problemas del continuo cambio de la cultura musical” (Hortelano, 2008: 382).

Metodología

La arqueomusicología, que proviene inicialmente de la yuxtaposición de la arqueología y la musicología, es una disciplina multi, trans e interdisciplinaria, que se apoya en la acústica especializada (acústica musical y acústica arquitectónica), la organología, la paleo-organología, la etnomusicología, la iconografía, la etnolingüística, la filologíamusical, la etnohistoria, la antropología, la sociología, la construcción de instrumentos musicales, la ergonomía (estudio del diseño del instrumento musical en función del manejo y manipuleo).

Objeto de investigación. Pueden ser diversos, pero siempre ligados a la música de un pasado remoto. Ellos son: instrumentos o partes de instrumentos musicales, herramientas de fabricación de estos instrumentos, representaciones de instrumentos musicales, músicos y/o interpretaciones musicales o danzas en pinturas rupestres, relieves, frescos y mosaicos en estatuas o cerámicas.[6] Los espacios naturales o arquitectónicos que presentan una acústica particular (reverberación, eco), también son objeto de investigación.

Varias son las metodologías propuestas para la arqueomusicología. Podemos citar a Blacking (1988), Hickmann (2000), Olsen C. (1988, 1990, 2002, 2007), Lund (1988, 1998, 2008), Mendivil (2004), Both (2005, 2009), Hortelano (2003, 2008), entre otros. Estos investigadores concuerdan en la aplicación de una serie de métodos o procesos analíticos derivados de esas distintas disciplinas (Both, 2009).

Los autores del presente artículo nos inspiramos en la de metodología propuesta por Adje Both en su tesis para optar al grado de Doctor por el Departamento de las Ciencias Históricas y Culturales de la Universidad Libre de Berlín, el cual se titula *Aerófonos mexicas de las ofrendas del recinto sagrado de Tenochtitlan* (2005), que resulta ser muy práctica en cuanto a adaptadación a las realidades particulares de la arqueología americana. También tomamos en cuenta las “Pautas y bases para la sistemización de los artefactos sonoros”, de Laura Hortelano (2003, 2008).

Si el objeto de estudio es un posible instrumento musical o parte de él, C. Lund (1988: 300) propone un esquema metodológico para su aplicación (C. Lund, 1988; en Hortelano, 2008: 386) (ver Figura 1).

Por un lado, partiendo del instrumento original según esta secuencia, se pueden realizar análisis descriptivos (tipología, morfología, por ejemplo) y en laboratorios de arqueología (estudios tafonómicos, traceológicos, osteológicos, químicos, rayos X, métodos de datación, etc.) o acústicos (frecuencias-alturas de sonido, nivel sonoro, estudio del timbre mediante espectrogramas, espectros, formas de onda, etc.). Y, por otro, se puede investigar y analizar

6 Inspirado en Ellen Hickmann (2000).

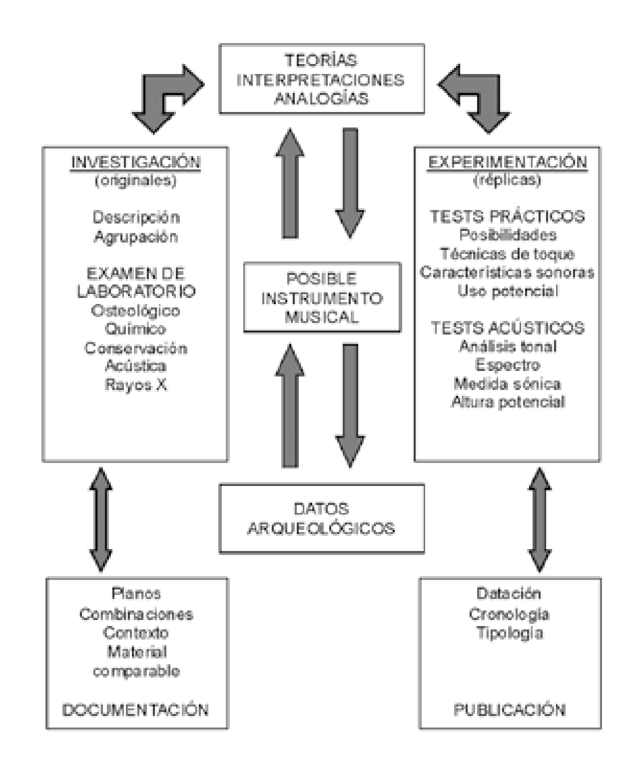


Figura 1: Propuesta metodológica de C. Lund (1988).
Fuente: Hortelano, 2008: 386.

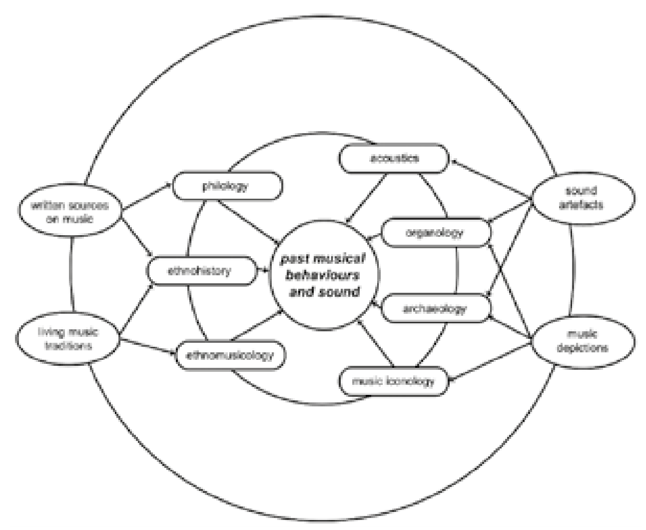


Figura 2: Propuesta metodológica de Adje Both.
Fuente: Both, 2005: 6.

mediante experimentaciones y sobre réplicas (las más fieles posibles). Si el instrumento musical proviene de una excavación controlada, no se lo puede manipular con las manos, ni tocarlo ni soplarlo si es que es un aerófono, porque se lo contaminaría, impidiendo realizar pruebas químico-físicas posteriores o bien arriesgando su preservación, si es que es de material biodegradable. Se puede experimentar técnicas de construcción de estos instrumentos, lo que también permitiría realizar todas las pruebas interpretativas y acústicas sin riesgo de dañar al original.

Conviene realizar comparaciones y buscar analogías con objetos y fenómenos parecidos en otras regiones, tiempos y culturas arqueológicas, pero también con esas culturas étnicas actuales que tal vez guardaron instrumentos musicales y técnicas interpretativas posiblemente similares.

Mientras que Both (2003, 2009) propone un esquema (ver Figura 2), que es más general porque parte de varias fuentes y objetos de investigación (círculo exterior), los cuales son los artefactos sonoros, las representaciones de los instrumentos musicales (derecha), las fuentes escritas y las tradiciones musicales vivas (analogías [izquierda]), los mismos que serán estudiados por las diferentes disciplinas del segundo círculo interno: la acústica, la organología, la arqueología, la iconografía musical (derecha), la filología, la etnohistoria y la etnomusicología (izquierda). Estas mismas disciplinas convergen hacia el círculo central, el cual representa el comportamiento y sonidos del pasado.

En seguida detallamos algunos puntos siguiendo a Both (2005, 2009) y Hortelano (2003, 2008).

La etnomusicología. Es de consenso entre especialistas adoptar la orientación antropológica que da Merriam (1964) en *The Anthropology of Music*: "Aquí el énfasis se ubica no tanto en la parte estructural del sonido musical sino en la parte de la música interpretada en la cultura y sus funciones en la amplia organización social y cultural del hombre" (Merriam, 1964: 4). Declara Both (2005: 4) que el objetivo principal de la etnomusicología es encontrar las "relaciones entre la organización de una cultura y sus configuraciones sonoras". Esto es también válido para la música del pasado, pues trata de conocer los contextos de ejecución (*performance*): festivos, coreográficos, religiosos, sociales, meditativos, mágicos, políticos, curativos y guerreros, como funciones sociales, ayudaría a comprender mejor las sociedades de aquellas culturas arqueológicas. Desgraciadamente, como dice Both (2005: 4): "el antiguo mundo sonoro ya está perdido y, por lo tanto, el objeto principal –la música– ya no existe", y solo nos queda registrar las notas musicales, determinar los intervalos y, tal vez, proponer alguna escala en búsqueda de un posible sistema musical que, por lo general, queda bastante difuso por desconocimiento de las técnicas de manejo y de ejecución que, sin embargo, podrían experimentarse con réplicas.

Después, la misma etnomusicología está íntimamente relacionada y ligada a la organología y a la acústica musical, las cuales hacen parte de sus procesos usuales de análisis.

Organología. Muchos autores reducen el estudio organológico a la clasificación de los instrumentos musicales, lo que llega a ser una posición muy reduccionista, pues se estaría obviando la descripción del instrumento, su historia, su análisis morfológico, los materiales que lo componen, su proceso y técnica de construcción, propuestas sobre la manera de tocar, los lugares de desgaste por el manejo, etc.

En cuanto a la clasificación de instrumentos musicales, se acostumbra utilizar la propuesta por Curt Sachs y Erich von Hornbostel (1914). Esta clasificación se basa en la manera en que se produce el sonido y no así en las técnicas de interpretaciones, en los materiales de construcción o en aspectos morfológicos. Estos autores definen cuatro categorías de instrumentos musicales:

1. Idiófonos: el elemento vibrante es el mismo material de que está construido el instrumento (percusión).
2. Membranófonos: el sonido es producido por la vibración de una membrana en tensión (percusión).
3. Cordófonos: una o varias cuerdas tensas vibran sobre dos apoyos fijos.
4. Aerófonos: el aire, al vibrar, es el que produce sonido.

Luego se presenta una larga serie de subcategorías, donde cada una de ellas tiene su secuencia de dígitos propios. Cabe notar que existen dos traducciones al castellano: una de Carlos Vega (1946) y la otra de Egberto Bermúdez (1985).

El problema es que esta clasificación no incluye buen número de categorías de instrumentos arqueológicos y étnicos de las culturas americanas, por lo que José Pérez de Arce (1950)[7] y Francisca Gili (2013) publicaron una clasificación complementaria que sigue la misma lógica y el mismo sistema de numeración, pero que contempla muchas categorías nuevas presentes en el continente americano.

Acústica musical. La acústica es una rama de la física que estudia las ondas en medios elásticos. Mientras que la acústica musical es la subrama de aquella que estudia las ondas sonoras audibles producidas por instrumentos musicales. Las variables de la acústica son la frecuencia (en Hertz), el nivel sonoro (sensación de intensidad, en decibelios) y el tiempo (en segundos), los cuales corresponden a variables de la música, como se muestra en el Cuadro 1:

MÚSICA	ACÚSTICA
Altura	Frecuencia (Hz)
Valores-tempo	Tiempo (s)
Intensidad-dinámica	Nivel sonoro (dB) + amplitud (Pa) + intensidad (W/m^2)
Timbre	Análisis de Fourier (espectro o espectrograma FFT)

Cuadro 1: Equivalencia de las variables musicales con las de la acústica.

El análisis de Fourier, que muestra el timbre del instrumento musical, resulta de una combinación de las variables tiempo, frecuencia e intensidad (o nivel), que pueden hacerse visibles mediante una serie de diagramas: el espectrograma, el espectro y la forma de onda. Para los estudios acústicos de instrumentos musicales se puede empezar con la medición de frecuencias y alturas de sonido con un medidor calibrado (*tuner*), grabar el sonido con un micrófono de medición de curva plana conectado a un interfaz de sonido y proceder al análisis con un *software* especializado.

7 De nacionalidad chilena, es doctor en estudios latinoamericanos de la Universidad de Chile y musicólogo por la Universidad Católica de Chile. Es investigador en etno y arqueomusicología.

Análisis arqueológico. Se procederá con todos los métodos, técnicas de análisis y estudios disponibles en la arqueología, como la prospección de superficie, excavaciones controladas, datación por carbono 14, datación por serie de uranio, datación por resonancia paramagnética electrónica, datación por luminiscencia de sedimentos arqueológicos, paleomagnetismo, estratigrafía analítica, análisis micro-espacial, áreas domésticas, arqueopalinología, macro restos vegetales, tafonomía, traceología, antropología física, reproducción de piezas (instrumentos musicales y herramientas), materias primas líticas, análisis funcional de instrumentos, producciones óseas, producciones cerámicas, arqueometalurgia, arqueología experimental, etnoarqueología y procesos tecnológicos de fabricación.

Para la construcción de réplicas se requerirá de la colaboración estrecha de los etnomusicólogos y de fabricantes de instrumentos musicales.

Si el instrumento musical proviene de una recolección superficial, tal vez pueda ubicarse culturalmente por los objetos que lo acompañan. Si el instrumento fue descubierto durante una excavación controlada puede identificarse el periodo y la cultura más fácilmente (estratigrafía y otras pruebas). Si el instrumento musical no tiene contexto, eventualmente puede identificarse temporalmente y culturalmente por comparación y analogía con otros objetos arqueológicos.

Iconografía. Cuando se dispone de representaciones iconográficas, estas pueden ayudar muchísimo en la comprensión de acontecimientos sociomusicales como es el caso de la iconografía que acompaña al sacerdote *antarista*[8] en una tableta de rapé de la cultura Tiwanaku, tema desarrollado por José Pérez de Arce (2012).

Analogías etnográficas. Para lograr una reconstrucción de la ejecución musical aproximada o experimental, se pueden utilizar datos etnomusicológicos de campo de grupos étnicos que conservan supuestas tradiciones musicales ancestrales (Both, 2005) o bien, matizando, diríamos poco influenciadas por músicas coloniales o actuales. Un buen ejemplo es el artículo sobre analogías etnográficas entre los comportamientos sur andinos de las tradiciones de danzas-músicas y las evidencias prehispánicas de Pérez de Arce (2004a).

¿Es un instrumento musical o no? Los investigadores a menudo tropezamos con que si el objeto arqueológico es un instrumento musical o no. Por ejemplo, en el contexto de este trabajo, al revisar objetos arqueológicos del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) y del Museo de Metales Preciosos Precolombinos o Museo del Oro, de La Paz, encontramos varios casos dudosos: ollitas miniaturas que al ser sopladas emiten sonido, por ejemplo, y la pregunta que surgió: ¿serán flautas globulares o no? Lo mismo nos ocurrió con un par de cilindros diminutos con perforaciones laterales que podían funcionar como flautas traversas silbatos, pero resultaron ser urdidores asociados al tejido. Sobre el particular, Laura Hortelano (2008) propone una clasificación para estos objetos: 1) instrumentos musicales seguros; 2) con fuerte probabilidad de haber sido usados como productores de sonidos; 3) de probables funciones variables (por comparación con otros objetos arqueológicos), incluyendo la producción de sonidos; 4) que emiten sonido pero que no fueron concebidos para eso y 5) de función desconocida (aunque la emisión de sonido podría ser una de sus funciones).

Fuentes orales. Muchos grupos étnicos rurales actuales de la región (de la zona andina y amazónica) conservan una fuerte práctica de tradición oral. De no existir una escritura, las poblaciones desarrollaron una gran capacidad de memorización y transmisión de boca a oído, de tal manera que los contenidos hablados (incluyendo mitos y leyendas) pueden contener informaciones trascendentales para la comprensión de las cosas del pasado.

Fuentes escritas. En cuanto a las fuentes escritas, estas son inexistentes en épocas anteriores a la Colonia por razones obvias.[9] No obstante, se cuenta con fuentes etnohistóricas de los siglos XVI y XVII, las cuales describen prácticas musicales y terminología musical (Both, 2005) y que son las siguientes:

a) Los cronistas. La revisión de los cronistas pertenece al campo de la etnohistoria, la etnolingüística y la filología (Both, 2005). Se encuentran, aunque escasamente, datos interesantes sobre la música en cronistas de los siglos XVI y XVII, pero también en los diccionarios de idiomas nativos realizados en la Colonia temprana, los mismos que

8 Que toca una *antara* o flauta de Pan. *Antara*: uno de los nombres proveniente del quechua antiguo para denominar a las flautas de Pan o siringas . Este término aparece en los diccionarios del siglo XVI y es muy usado por los arqueomusicólogos.

9 No se descarta la posibilidad de que haya información sobre música y "*performances*" en los *quipus* o en los ideogramas presentes en tejidos.

nos pueden guiar en la comprensión de ciertos aspectos de la música e instrumentos musicales de los tiempos prehispánicos, y es aquí donde empieza una arqueomusicología no declarada, tal como mencionaba Ellen Hickmann.

Varios son los investigadores actuales que se basan en informaciones de los cronistas. Por ejemplo, Anna Gruszczynska, hablando de los instrumentos musicales en el "Capítulo IV" de su libro *El poder del sonido: el papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina* (1995), utiliza ampliamente a los cronistas como fuente de recopilación de los nombres quechuas de los instrumentos musicales del Cusco incaico. Esta información fue retomada por Walter Sánchez[10] y Ramón Sanzetenea[11] en su artículo "Instrumentos musicales prehispánicos de Bolivia" (2000). En este presentan dos cuadros de denominaciones históricas de instrumentos musicales extraídos de los cronistas, incluyendo a González Holguín. Allí anotan, por ejemplo, a los siguientes: *anatara*, *pincullu*, *pirutu*, *aucca pincullu*, *huayllaquipa*, *auca qqepa*, *quepa*, *chanrara* y *sacapa* (2000: 10). Gerard también lo hizo en varias ocasiones (Gerard, 2004a: 82; 2010: 80-83; Pérez de Arce *et al.*, 2021).

Con énfasis quisiéramos resaltar a algunos cronistas que hacen referencia repetida a la música: Guamán Poma de Ayala (1612), el Inca Garcilazo de la Vega (1609), el cronista de Potosí, Bartolomé Arzáns Orsúa y Vela (siglo XVIII). También cabe resaltar los diccionarios de aymara de Luduvico Bertonio (1612) y el de quechua, de Diego González Holguín (1608).

A continuación detallamos algunos ejemplos de cronistas con referencias musicales:

a) "*Pincollo*: Flauta de hueffo de que vfan los indios, y también ello tras que traen de caftilla" (Bertonio, 1612: 266).

b) "*Pincullu*. Todo género de flauta" (González Holguín, 1608: 286).

De acá se puede inferir que en esta época la palabra *pincullu* servía de término genérico para todo tipo de flauta recta.[12]

c) "Antara. Flautillas juntas como un órgano" (González Holguín, 1608: 28).

d) "De música alcanzaron algunas consonancias, las cuales tañían los indios Collas en uno de los instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par. Cada cañuto tenía un punto más alto que el otro, a manera de órgano" (Garcilaso, [1609] 1991: 129).

En ambos casos se refiere a siringas o flautas de Pan[13] (zampoñas).

Bartolomé Arzáns Orsúa y Vela en *Relatos de la Villa Imperial de Potosí*, escribe:

> Luego se seguían hasta 40 indios, vestidos todos de plumas de varios colores con ricos llautus en las cabezas, los cuales tocaban diversos instrumentos a su usanza: flautas de gruesas cañas, caracoles marítimos, trompetas de calabazos con cañas largas, y unos cañutillos aunados dúplicemente, que siendo mayor el primero van disminuyéndose hasta el último que es pequeñito, y soplando de un cabo a otro hace la armonía conforme el tamaño de la caña, y llaman a este instrumento ayarichis; tocaban también un género de cajas que labraban en troncos huecos y adelgazados por el cóncavo hasta que respondían a la baqueta con el sonido, aunque también usaban ya de las cajas de España (Arzáns, 2000: 56-57).

Aquí encontramos mucha información importantísima, como la presencia de *q'epa pututus* ("trompetas de caracol"), *p'uru pututus* ("trompetas de calabaza"), *ayarichis* de caña ("siringas"), bombos de tronco y cajas tipo tambor.[14]

10 Walter Sánchez es sociólogo, Ph. D. en Arqueología e Historia Antigua, y músico docente en la Univeridad Maror de San Simón (UMSS).

11 Ramón Sanzetenea es arqueólogo investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico (INIAM), perteneciente a la UMSS.

12 Gerard explica detalladamente este tema en un completo análisis semántico en su artículo sobre la *tarka* (Gerard, 2010: 80-83).

13 Siringa y flauta de Pan son los términos genéricos del castellano académico para definir este tipo de flautas.

14 Arzáns no especifica qué tipo de flautas gruesas de caña son.

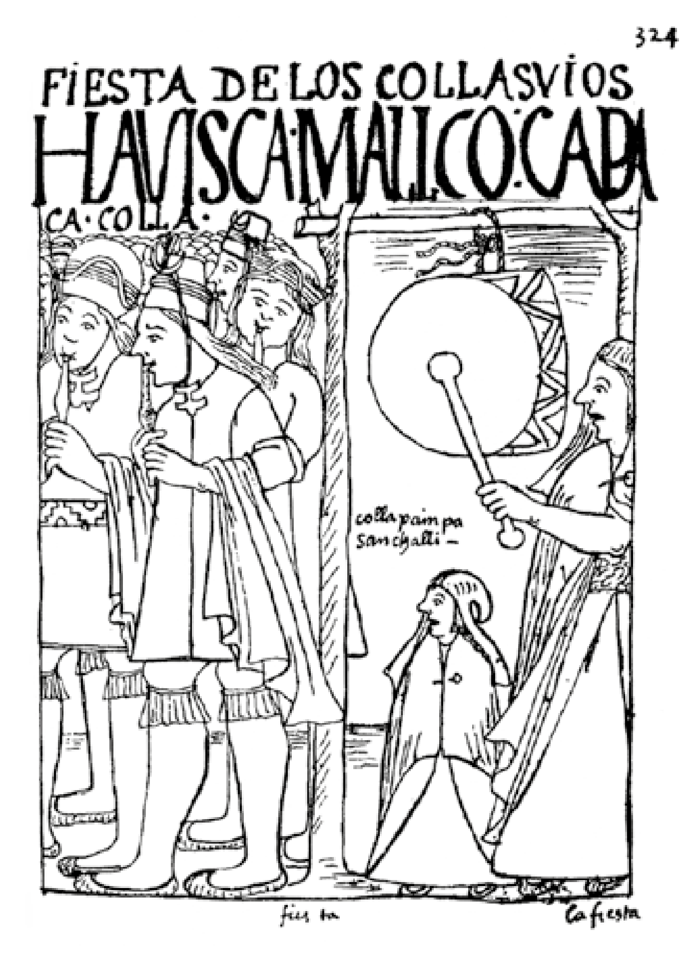


Figura 3: Fiesta de los Colla Suyos: interpretación colectiva con *pifilcas* y caja *tinya*.
Fuente: Guamán Poma de Ayala, 1988 [1615]: 299.

En la Figura 3 se muestra un dibujo de Guamán Poma de Ayala (1988 [1615]: 299), el cual representa una interpretación colectiva de *pifilcas*[15] que tañen los hombres y mujeres que tocan la caja *tinya* cantando intitulada "fiesta de los colla suyos".

Después de los cronistas, en épocas contemporáneas a la Republica, aparecen copiosas publicaciones sobre instrumentos musicales precolombinos.

b) Los precursores. Viajeros, coleccionistas, arqueólogos, músicos, musicólogos, conservadores de museo, profesores universitarios de fines del siglo XIX y de la primera mitad del XX, publicaron libros interesantes con las primeras recopilaciones e investigaciones sobre instrumentos musicales que incluyen ejemplares de Sudamérica y, por ende, de Bolivia. El gran centro de interés de la época era el imperio Inca, muchas veces mezclado con las culturas mexicanas y mesoamericanas (maya, azteca, etc.). Esta literatura se constituye en una fuente documental ineludible para quienes trabajan en el campo de la arqueomusicología de América del Sur y particularmente de Bolivia y las regiones aledañas. En seguida citaremos, cronológicamente, algunos de estos autores y sus obras.

1) *The Instruments of the Incas* (*Los instrumentos de los Incas*), del arqueólogo norteamericano Charles William Mead (1845-1928), fue publicado en 1903 como folleto para la exposición en el Museo Americano de Historia Natural. Consta de 32 páginas, muestra cinco planchas de fotos y tiene dibujos de instrumentos y representaciones de cerámica con comentarios explicativos. Además, incluyen: instrumentos de percusión (tambores, campanas, sonajeros y platillos), de viento (siringas, flautas rectas/quenas, silbatos, trompetas, vasijas silbadoras e instrumentos de lengüeta) y un instrumento de cuerda, descrito como un charango, pero que equivocadamente llama *tinya* (que es el nombre de los tambores de mano). Los instrumentos mostrados son, por lo general, de Perú (no hay ninguno de Bolivia). En él muestra y describe la célebre *antara* (siringa), la cual fue descubierta en una tumba peruana de la cultura Wari por el general francés Paroissien, la misma que guarda estrecha relación morfológica con ejemplares hallados en territorio boliviano.

15 Nombre genérico dado por Pérez de Arce (2013) a una flauta unitaria formada por un tubo complejo abierto/cerrado que se sopla como si se tratase de una siringa, objeto también de un trabajo de Gerard (2013).

2) En 1908 se publicó *Musical Instruments*, de Carl Engel (1818-1882), de nacionalidad alemana, escritor y coleccionista de instrumentos musicales. Es un texto de 146 páginas enfocado a la música antigua (menciona instrumentos de culturas antiguas hasta la Edad Media). En lo concerniente a esta región del mundo, tiene un capítulo llamado "Indios americanos". Como era una costumbre de la época, se mezclan las culturas precolombinas de México, centroamericanas y de Perú. En ese capítulo, se describen silbatos ocarina, flautas rectas, siringas (otra vez la *antara* de Paroissien), trompetas, tambores y el charango llamado nuevamente *tinya* (Mead y Engel conocían sus respectivos trabajos).

3) En 1914 aparece *Systematik der Musilinstrumente* (*Sistemática de los instrumentos musicales*), la famosa clasificación de Hornbostel y Sachs, la cual está consolidada y en vigor hasta nuestros días. Nos referimos a ella en un anterior acápite sobre organología, así como sus traducciones y variantes.

4) En 1919, Raoul D'Harcourt, abogado francés, aficionado a la antropología y la etnología, viajó a tierras andinas con su esposa Marguerite Béclard (1884-1964), música, compositora y etnomusicóloga. Estuvieron por Perú, Bolivia y Ecuador, y después de aquel viaje escribieron y publicaron numerosos libros y artículos (1920, 1925, 1959 y 1930). Por su relevancia en relación con la música precolombina y la música popular actual de la sierra andina, podemos mencionar: *La música de los incas y su sobrevivencia* (1925) y el artículo "La música de los aimaras en el Altiplano boliviano" (1959). Ambas publicaciones contienen una gran cantidad de información de interés y que se constituyen en los ladrillos fundamentales de la arqueomusicología regional. En el libro ya mencionado, se ofrece un análisis de instrumentos musicales por categorías, hay una gran cantidad de recopilaciones, transcripciones de temas folclóricos y cantos populares. Contiene un anexo con 39 planchas de fotografías de instrumentos musicales (muchos de los cuales son precolombinos), mencionando a varios países por donde viajaron, incluyendo a Bolivia. Quisiéramos hacer un par de observaciones sobre este libro, pues así como en la mayoría de las publicaciones de la época se mezclan instrumentos de Perú, Bolivia y Ecuador con precolombinos de las culturas mexicanas, se debe tener cuidado en el manejo de estos datos. El artículo "La música de los aimaras en el Altiplano boliviano" tiene un contenido similar al anterior, pero dedicado exclusivamente a los Andes de nuestro país. En él se estudian exhaustivamente las escalas, los modos pentatónicos y sus variantes de 4, 6 y 7 grados. De igual manera, los musicólogos de principios del siglo XX pensaban que el sistema musical incaico dominante era el pentatonismo, aunque cabe aclarar que sus estudios sobre comportamientos modales fuerzan un poco conclusiones en este sentido.

5) *Musical Instruments of the South American Indians (Instrumentos musicales de los indios sudamericanos*), del etnógrafo sueco Karl Gustav Izikowitz (1903-1984), fue editado en 1935. Se trata de un análisis organológico muy completo, cuya estructura sigue la clasificación de Hornbostel y Sachs, contemplando el estudio de instrumentos tanto precolombinos como etnográficos.

6) *The History of Musical Instruments* (*La historia de los instrumentos musicales*), de Curt Sachs (1881-1959), se publicó en 1940. Es un libro muy general que estudia los instrumentos tempranos, la Antigüedad, la Edad Media y occidente moderno. Solo hay ocho páginas sobre la época precolombina sudamericana, las cuales mencionan (de manera muy escueta) a las flautas de Pan, las verticales (quenas) y a las globulares, además a las vasijas silbadoras, los idiófonos, los tambores y las trompetas.

7) Finalmente, nos gustaría mencionar el libro *Music in Aztec & Inca Territory* (*Música en el territoria azteca e inca*), del musicólogo norteamericano Robert Murrell Stevenson (1916-2012). Publicado en 1968, este texto tiene un largo capítulo titulado "Instrumentos utilizados por los incas y sus predecesores". En él analiza *antaras* de distintos materiales (arcilla, piedra y plata), abriendo el debate sobre una serie de escalas pertenecientes a *antaras* de la cultura Nazca del Perú. Analiza también *pincollos* y *quenaquenas* (flautas rectas) de hueso y *q'epas* (trompetas de caracol). Recopila, de algunos cronistas, un vocabulario de los instrumentos musicales para finalmente efectuar un análisis con reflexiones sobre estos textos.

b) El legado de los arqueólogos. Los arqueólogos muy rara vez citan instrumentos musicales en sus publicaciones, probablemente porque rara vez los hallan (muchos de ellos estaban construidos de materiales biodestructibles que no resistieron el paso del tiempo y sus inclemencias climatológicas). A modo de ejemplo citaremos algunos casos de interés:

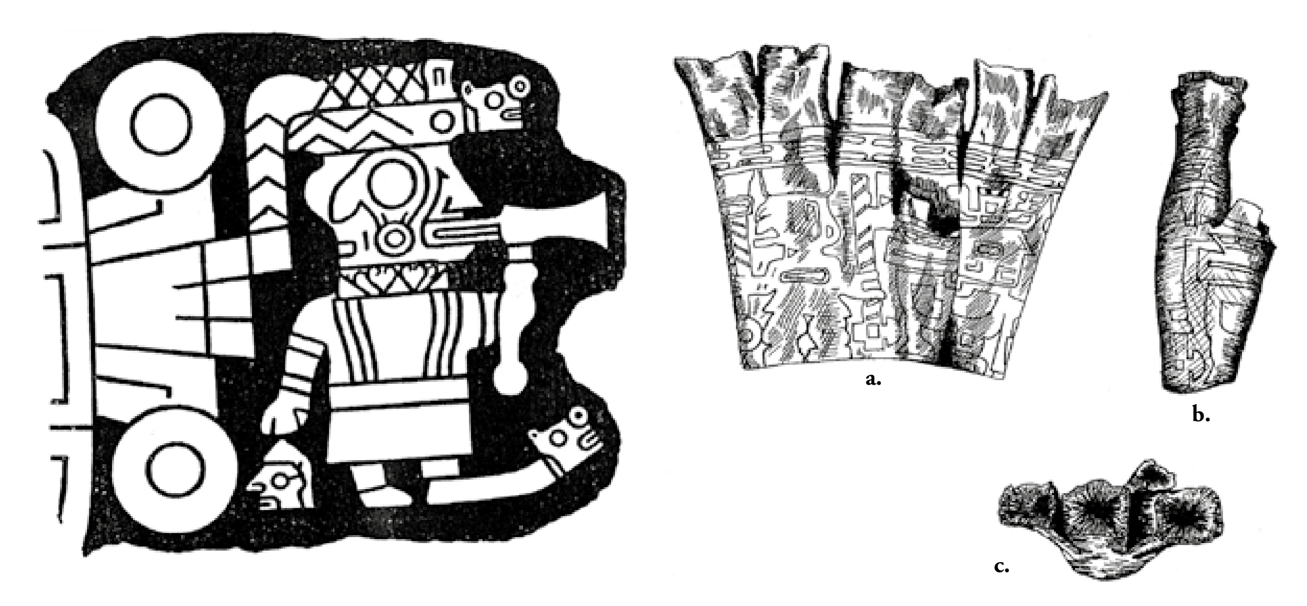


Figura 4: Iconografía del sacerdote degollador y trompetista de la Puerta del Sol.
Fuente: Posnansky, 1945, vol. 1: plancha XXXIX.

Figura 5: Dibujo de una siringa de hueso de camélido.
Fuente: Posnansky, 1957, vol. 2: plancha XCV.

1) En *Tihuanacu: La cuna del hombre americano* (1945, 1957), de Arthur Posnansky, a pesar de ser una metódica y enorme investigación arqueológica de tres volúmenes (158, 246 y 244 páginas, respectivamente) más una gran cantidad de planchas, solo encontramos dos minúsculas referencia a instrumentos musicales y que son las siguientes:

- En un comentario se lee: "[…] en una mano ostenta una corneta (*phututu* en aymara, *pututo* en el Caribe) delante de la boca en actitud de tocar. En la otra mano lleva una cabeza trofeo" (Posnansky, 1945, vol. 1: 149). El tema del músico degollador (ver Figura 4) será luego analizado a partir de personajes tallados en una tableta de rapé por Pérez de Arce (2012).

- En la plancha XCV del volumen 3 (1957), que está dedicada exclusivamente a instrumentos musicales, muestra tres dibujos de una extraña siringa (zampoña) de huesos de camélido ("probablemente", dice Posnansky), de cuatro sonidos, una quena de hueso con igual número de orificios de digitación a la que llama *pusi p'ia*. Además se puede ver una pequeña foto de un conglomerado de objetos provenientes de Santiago del Estero (Argentina) entre puntas de flecha, ruecas y quenas de hueso de cuatro orificios (Posnansky, 1957, vol. 1: 136-137). No indica, lamentablemente, el origen ni de la siringa ni de la quena. En la Figura 5 se muestra un dibujo de esta extraña siringa por la importancia que podría tener. Es una posible siringa de cuatro tubos, como se puede apreciar en la vista desde arriba (c). El cuarto tubo se encuentra más abajo, según se observa en la vista lateral (b). En realidad, la vista de frente (a) es engañosa, ya que muestra el instrumento desenrollado para expandir el dibujo que tiene grabado. A la izquierda se tiene los tres tubos vistos de frente y, a la derecha, los mismos tres observados desde el otro lado, con el cuarto tubo contemplado por debajo (al medio). Entre otras cosas, Posnansky (1957, vol. 2: 136) remarca que el dibujo grabado es semejante a los que se encuentran sobre los tubos para absorber alucinógenos. Sin embargo, no da ninguna información más: ¿dónde se encuentra esta siringa?, ¿de dónde viene este dibujo?, ¿será realmente de hueso?, ¿cómo están atados los huesos entre sí? Quisimos mostrar aquel dibujo porque de repente podría dar respuesta al polémico descubrimiento de Janusek (1993) que citamos más abajo.

2) En *Prehistoria de Bolivia* (1973), de Dick Ibarra Grasso (1917-2000), la presencia de instrumentos musicales es también limitada. Encontramos la referencia de una ocarina en forma de semilla oval achatada y de posibles cornetas de la cultura megalítica de Cochabamba, también menciona a un monolito tocando la flauta de Pan perteneciente a la cultura Tiawanacu y descubierto por Maks Portugal (1907-1984), platos trípodes (no indica si son sonajeros, pues a veces las patas de estos son huecas y contienen piedritas) y silbatos tubulares de la cultura Huruquilla.

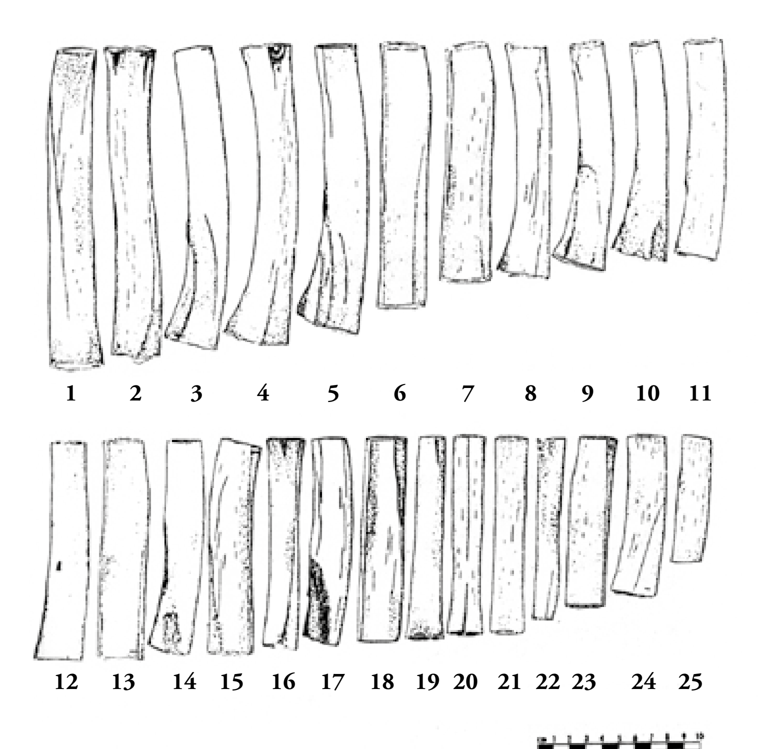


Figura 6: "Grupos de 25 flautas", escribe Janusek.
Fuente: Janusek, 1993: 43.

3) En *30.000 años de prehistoria en Bolivia*, de Ibarra Grasso y Roy Querejazu (1945), tampoco encontramos referencia de algún instrumento musical. Solo se muestran fotos de vasijas y vasos trípodes de la cultura Mojocoya, que no mencionan si son sonajeros o no.

4) En excavaciones realizadas en 1991 en áreas domésticas de ocupación Tiwanacota (asentamientos ubicados en Lukurmata), Jhon W. Janusek (1963-2019) encontró restos de un taller artesanal de fabricación de flautas de hueso de camélidos (Tiawanaco IV Tardío, 600-700 d.C.). Los restos a los que hacemos referencia contenían numerosos fragmentos de cerámica, cenizas, huesos cortados, cuchillos de cuarcita, raspadores de costillas de hueso de auquénido, pulidores de piedra, desechos de producción (extremidades de hueso), plataforma de hueso para cortar (Janusek, 1993) y flautas que el autor llama *sikus*[16] (ver Figura 6). Gerard siempre pensó que estos huesos no eran para fabricar *sikus* sino que se trataba de un taller de *quenas,* porque no se conoce todavía algún ejemplar de una *antara* o de un *siku* prehispánico construido con huesos de camélidos, lo que además no sería muy ergonómico para un manejo musical. Pero sí existen ejemplares de la costa peruana (cultura Nazca, por ejemplo) que están hechos con huesos de aves (de pelícano y otros), los cuales son rectos, delgados y muy sonoros. Investigadores que trabajan en el dominio de la arqueomusicología consultados sobre el particular concordaron con esto. Aquí cabe mencionar el dibujo de la curiosa siringa (ver Figura 5) presentado por Posnansky que, de ser auténtica, podría dar razón a Janusek. O podría tratarse de un taller de flautas de hueso de todo tipo (*quenas* y *antaras*), también podrían ser pitos de hueso como los que menciona Sánchez y Sanzetenea (2002: 54-55). Este hallazgo es de extrema importancia porque nos muestra el tipo de herramientas especializadas, líticas y de hueso utilizadas para construir instrumentos musicales de hueso.

5) En *Escultura prehispánica boliviana*, de Maks Portugal, se puede observar la foto del monolito flautista (1998: 143, figura F) de estilo Pokotia, de Tiwanaku, anteriormente citado por Ibarra Grasso.

Si, como vimos hasta ahora, no se tiene mucho datos sobre instrumentos musicales arqueológicos de la parte andina de Bolivia, la situación de las culturas de las Tierras Bajas (región amazónica y Chaco) es mucho peor. Solo logramos encontrar un par de trabajos sobre las excavaciones en la Loma Salvatierra de las planicies de Moxos, en el Beni (Kühlem, 2017; Prümers, 2014). Annette Kühlem en *Los artefactos de hueso de la Loma Salvatierra, Beni-Bolivia* (2020) brinda muy poca información de los instrumentos musicales de Tierras Bajas. En el capítulo 8 se analizan dos flautas de hueso de ave con perforaciones laterales (2020: 101, láminas 55a y b), cuatro silbatos cilíndricos completos igualmente de hueso de ave con boquilla lateral y tres fragmentos (2020: 102, láminas 56 a-d), instrumentos que tal vez guardan cierta relación con las flautas populares de la región. Es de reprochar que

16 *Sikus*: son flautas de Pan o siringas que se tocan por par intercalada *arka*/ira.

ambas publicaciones carezcan de un estudio arqueomusicológico más preciso de los instrumentos que mencionan y que solo incluyen aspectos descriptivos desde el punto de vista arqueológico.

Arqueomusicología boliviana en el siglo XX

En este acápite nos toca contemplar puntualmente la musicología de instrumentos arqueológicos en el ámbito específicamente boliviano. Es deplorable constatar que en Bolivia no existen ni proyectos ni políticas de investigación en arqueomusicología, tampoco tenemos especialistas en la materia, ni centros de formación. En la carrera de Arqueología no existe la materia de arqueomusicología, ni siquiera se acostumbra referirse al tema, y como se describió más atrás, los arqueólogos consideran los instrumentos musicales como un objeto más dentro de tanta variedad. Incluso los museos a menudo no exponen o no ponen en evidencia los instrumentos de su patrimonio, aunque exista mucho interés en la sociedad por esta temática. Hemos podido observar que en muchos museos del país los instrumentos musicales arqueológicos se conservan en sus repositorios, ocultos para el público. Es bastante inexplicable tanta falta de interés en un ambiente tan rico en músicas y acontecimientos musicales vernáculos, que todavía están muy impregnados de una estética precolombina sonora, visual y gestual.

Los escasos trabajos de arqueomusicología realizados y publicados en el país provienen más de iniciativas personales que de proyectos institucionales de investigación.

A continuación presentamos algunas publicaciones destacadas.

Dos trabajos pioneros

En el memorable artículo "Aerófonos prehispánicos andinos" (1969-1979), la profesora Julia Elena Fortún cita una serie de 29 instrumentos musicales, todos ellos aerófonos de acuerdo a la clasificación de Horbostel y Sachs: tres quenas, ocho flautas de Pan, dos *pinkillos*, dos pitos, tres silbatos ocarina, tres silbatos de obturar, tres silbatos simples, dos cántaros silbatos y tres trompas y trompetas. Es importante hacer notar que este trabajo fue publicado de manera incompleta, pues solo contempla el estudio de las quenas y flautas de Pan: la segunda parte prometida por Fortún, al parecer, nunca fue publicada.

De las quenas señaladas, Fortún (1969-1979) estudia una hecha de hueso de camélido de 11,5 cm de largo y con tres orificios laterales de digitación. Es originaria de la región Mollo, de un lugar denominado Much'a Cruz y pertenece a la cultura Tiwanaku, Periodo Expansivo (Época V: 700-1200 d.C.). Según la autora, las notas que emite son re, fa, la, do (de grave a agudo). Indica que las quenas a las que llama 1 y 3 son de tres orificios laterales, mientras que la quena 2 lleva cuatro. Luego de lo cual efectúa un largo comentario sobre las quenas. Posteriormente, estudia las siringas o flautas de Pan de la muestra enumerada. Estudia la número 21 de la colección, que es una siringa muy pequeña (2,5 x 1,8 cm), a la cual solo le queda dos tubos porque está fracturada y es originaria de Tarija. Pese a ser así de pequeña, emite sonidos muy agudos, por lo que se la podría llamar "siringa silbato". Gerard (2004b) estudió una *antara* de 4,8 cm de altura proveniente de Yesera Sud (provincia Cercado,Tarija) y que se halla conservada en el Museo Nacional Paleontológico Arqueológico de la Universidad Autónoma Juan Misael Saracho (UAJMS). Existe también otro ejemplar lítico originario de Tomatitas (de 5,2 cm de largo) y que se halla conservado en el MUSEF y que fue estudiado por Jhanneth Ramos (2022).

Fortún (1969-1979), además, estudia una serie de tres tubos independientes pertenecientes a la cultura Huruquilla, originarios de la provincia Linares de Potosí (ejemplar 23), y que consideramos como pifilcas,[17] parecidas a las que estudiamos en el INIAM de la UMSS (Gerard, 2013). Finalmente, analiza la más interesante de las flautas de Pan (la 24 de la serie), definida por nosotros como "*antara* lítica en W" (por su forma) inicialmente registrada con Pi 1641 de la colección Fritz Buck (1877-1961). Esta siringa fue también estudiada por Freddy Bustillos (1949). Nosotros planteamos, más adelante, un nuevo análisis de este instrumento en el acápite "Estudios de casos a modo de ejemplo".

Fortún (1969-1979) hace varias reflexiones de importancia en su trabajo, que podemos resumir de la siguiente manera:

17 *Cf.* nota al pie 13.



Figura 7: "Tableta de rapé (cultura Tiwanaku) del Cementerio de los Abuelos de Caspana en el Museo G. Le Paige, San Pedro de Atacama (Chile), con iconografía del sacerdote *antarista* al medio y [con] los custodios con caras de puma en ambos lados".
Fuente: Pérez de Arce, 2012: 134.

- Señala la casi inexistencia de iconografía y el déficit de instrumentos expuestos frente a la gran cantidad de cerámicas.
- Que muchos instrumentos hacen parte de colecciones privadas (por una falta de control del Estado acerca de este tipo de objetos).
- Encuentra que los instrumentos precolombinos que dominan son aerófonos, unos pocos idiófonos y nada de membranófonos (probablemente por su condición perecedera).
- Por lo general, es posible sacar sonidos y, a partir de ello, diseñar escalas. Sin embargo, eso no es suficiente para lograr una reconstrucción de los cancioneros prehispánicos.

Otro trabajo pionero tiene por título *Instrumentos musicales tiwanakotas* (1989), del mencionado Freddy Bustillos Vallejo. Músico, compositor, profesor e investigador etnomusicólogo, Bustillos Vallejo estudió en el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore de Venezuela (INIDEF) con Isabel Aretz (1913-2005). En el libro mencionado también emplea, como otros autores, la clasificación hecha por Hornbostel (1914). Empieza con los aerófonos: trompetas, *sikus,* quenas*, pinquillos*, silbatos de piedra de cerámica y bronce, ocarinas y vasos silbadores; luego continúa con los membranófonos: las *wankaras* y, finalmente, habla de los idiófonos: los sonajeros y cascabeles. Después de esta clasificación, Bustillos estudia las alturas de sonido y escales de dos siringas líticas, dos quenas de hueso de dos y tres orificios laterales, además de un silbato de cerámica terminando con las mensuras geométricas de estas piezas. Lamentablemente, no hay detalle sobre el contexto de todos los instrumentos precolombinos y no queda claro tampoco si acaso pertenecen efectivamente de la cultura Tiwanaku. El libro termina con una serie de fotos incluyendo el famoso silbato-casa. Reprochamos la mediocre calidad de impresión[18] que nos deja muy mal parados frente a las publicaciones del mismo género en los países vecinos.

Autores no bolivianos

En 1982, el francés Xavier Bellenger (1956-2020),[19] publicó *An Introduction to the History of Musical Instruments in the Andean Countries: Ecuador, Peru and Bolivia* (I*ntroducción a la historia de los instrumentos musicales en los países andinos: Ecuador, Perú y Bolivia*). Bellenger divide los intrumentos musicales de esos tres países de la siguiente manera: "Periodo pre-Inca", "Imperio Inca y la Conquista española", "La contribución ibérica" y, finalmente, "Las contribuciones mestizas e indígenas". Para cada época, privilegia las tipologías de instrumentos musicales, sus modificaciones, influencias y cambios.

18 Que no es responsabilidad del autor sino de la institución patrocinadora.

19 Fue antropólogo, etnomusicólogo, músico, ingeniero de sonido, fotógrafo, director de cine e investigador asociado al Instituto Francés de Estudios Andinos.

Por otro lado, existen muchos artículos de José Pérez de Arce (1982, 1993, 1995, 2004a, 2004b y 2012) sobre instrumentos precolombinos, que abarcan una extensa región que va desde el sur de Chile hasta el Ecuador, pasando por Bolivia. Sus principales trabajos versan sobre las siringas, *sikus, antaras, ayarachis* (1993, 2004b, 2012, 2021). Por ejemplo, en su artículo "Influencia musical de Tiwanaku en el Norte de Chile: el caso del *siku* y de la *antara*" (2004) define[20] *siku* como una siringa de caña con varios tubos y *antara* como una siringa de piedra, madera o cerámica de pocos tubos (dos, tres o cuatro). Estudia dos zonas de influencia tiwanakota del norte de Chile: Arica y San Pedro de Atacama. Curiosamente, se presentan diferencias culturales de consideración entre estas dos zonas. En Arica se descubieron tumbas con grandes cantidades de *sikus* (de caña), que inducen un manejo colectivo del instrumento, mientras que en San Pedro de Atacama se presentan *antaras* líticas y de madera en poca cantidad, las cuales están ligadas a un manejo individual chamánico y privilegiado relacionado con el sacerdote sacrificador de Tiwanaku (ver Figura 4), que en vez de trompeta toca una *antara*, escena representada varias veces en la iconografía de las tabletas de rapé[21] halladas en esta región (ver Figura 7).

Un estudio más profundo de esta iconografía que inmiscuye el sacerdote-sacrificador, los custodios con rostros de puma y las víctimas en este escenario chamánico, lo discute el autor en un artículo posterior (Pérez de Arce, 2012).

Estimamos que los artículos de Pérez de Arce son fundamentales para el avance y comprensión del manejo musical en las culturas precolombinas, pues de esta manera se aleja de los tradicionales escritos que son más organológicos, de descripción y de clasificación de instrumentos musicales.

En 2003 se publica *Música prehispánica de las altas culturas andinas*, de Isabel Aretz. Este tiene un sugestivo contenido, en el que se comparan instrumentos e iconografías prehispánicas con recopilaciones etnomusicológicas, además de un uso interesantísimo de las analogías etnológicas. En la "Parte II", en el "Acápite 10", toca la cultura Tiahuanaco-Huari a través de recopilaciones de músicas autóctonas de la región realizadas a partir de trabajos de campo efectuados en la década de 1940. En los acápites 15, 16 y 17, habla de las altas culturas, la música prehispánica e instrumentos musicales de Bolivia. Aretz publica recopilaciones y anotaciones musicales junto a instrumentos étnicos actuales. En cada transcripción indica la escala musical utilizada y luego analiza el cancionero incaico pentatónico con el sistema de D'Harcourt (Aretz, 2003). Lo notable de esta autora es el enorme trabajo de campo que realizó en la década de 1940 en Argentina, Paraguay, Uruguay, Chile, Bolivia y Perú, con recopilaciones de músicas nativas que sirvieron de referencia a modo de comparación con el cancionero prehispánico.

Panorama de los instrumentos musicales de Bolivia (autores bolivianos)

> [...] puede sostenerse que la producción cultural del sonido no sólo acompañó a los hombres en los aspectos de su vida; en la guerra, en las celebraciones, en los funerales, en las cacerías [...]; fue un elemento vinculado profundamente a la creación de identidad, tanto colectivo como individual. De esta manera, puede comprenderse que toda la producción de sonidos haya sido también [una] producción de sentidos (Sánchez y Sanzetenea; 2002).

Walter Sánchez y Ramón Sanzetenea publicaron "Producción sonora e instrumentos musicales prehispánicos en los Andes meridionales" (2000) e "Instrumentos sonoros en las culturas prehispánicas, un primer acercamiento" (2002), dos excelentes artículos que, como indican sus títulos, se ocupan de dar a conocer los instrumentos musicales prehispánicos de los museos de Bolivia. Para tal efecto, siguieron un ordenamiento cronológico dividido en grandes periodos (ver Cuadro 2 en la siguiente página).

- Periodo Arcaico (10000-1500 a.C.): no se cuentan con instrumentos de esa época.
- Periodo Formativo (1500 a.C.-600 d.C): a) En los Valles de Cochabamba, en "contexto",[22] se anotaron una flauta globular, una pequeña flauta de hueso y tubos cónicos de cerámica que podrían ser trompetas o tubos de zampoña, aseveran los autores. Y fuera de "contexto" se consignaron cuatro oca-

20 Se trata de una definición arbitraria entendida como un vocabulario técnico fácilmente manejable para el discurso especializado y no guarda entera relación con los verdaderos significados.

21 Son tabletas para la inhalación de un polvo alucinógeno preparado con cebil (*Anadenanthera colubrina*).

22 Significa con excavaciones controladas y teniendo en cuenta la estratigrafía.

rinas, dos quenitas de tres orificios laterales, siete pitos de hueso y un tubo de cerámica; b) En el Altiplano meridional de la cultura Wankarani se registraron tubos de cerámica, mientras que provenientes de la cultura Chiripa se reconocieron tubos de cerámica, los cuales podrían ser pipas o trompetas.
- En el Horizonte Medio (600 d.C.-1.200 d.C.): a) En los Valles mesotérmicos se ubica la cultura Mojocoya. Estos autores reconocieron sonajeros de semillas para ser amarrados en las pantorrillas, siete campanitas de madera, pitos, silbatos y ocarinas de madera o hueso y vasijas sonajeras (con tres patas huecas conteniendo piedritas) y, finalmente, una vasija de cerámica que representa a un músico ejecutando un *siku*.[23] Y en la cultura Omereque aparecieron decoraciones con personajes danzantes. b) En el acápite sobre Tiwanaku solo citan, analizan y describen datos provenientes de fuentes secundarias que citamos con anterioridad, principalmente Freddy Bustillos (1989), Arthur Posnansky (1945-1957) y Julia Elena Fortún (1969-1979). c) Tocan las zonas de influencia tiwanacotas en la Fase Illataco. En esta se registran tres quenas de hueso ubicadas en "contexto" de excavación.
- En el Intermedio Tardío (1.200 d.C.-1.400 d.C.): en la cultura Mollo-Iskanwaya se señalan flautas de hueso,[24] mientras que el INIAM-UMSS posee un *pututu* de cerámica en forma de pez, un pito de hueso y un *siku* de cerámica Yura,[25] todas perteneciente al periodo de los señoríos aymaras.
- En el Horizonte Tardío (1.400 d.C -1.530 d.C.): se ubica el imperio Inca y de este se hallaron muy pocos instrumentos (una campanita de bronce y un vaso *qiru* de madera con iconografía que representa a un músico interpretando una flauta vertical).

Sánchez y Sansatenea luego realizan un análisis del hecho musical dentro de la cultura Inca. De esta exhiben cuadros con los nombres antiguos (en aymara y en quechua) de los instrumentos musicales a partir de los cronistas y de diccionarios del siglo XVII.

PERIODOS ARQUEOLÓGICOS	
Arcaico (Precerámico)	10000 -1500 a.C.
Formativo	1500 a.C.-600 d.C.
Horizonte Medio	600 d.C.-1200 d.C.
Intermedio Tardío	1200 d.C.-1400 d.C.
Horizonte Tardío	1400 d.C -1530 d.C.

Cuadro 2: Periodos arqueológicos de referencia para la ubicación temporal de instrumentos musicales.
Fuente: Elaboración propia con datos de Sánchez y Sanzetenea (2002, 2000).

En *La música en Bolivia, de la prehistoria a la actualidad* (2002), publicado por la Fundación Simón I. Patiño, Ricardo Céspedes (1953),[26] solo refiere a los instrumentos musicales del Horizonte Medio. Primero revisa los aquellos que corresponden a la presencia de Tiwanaku en Cochabamba (Fase Piñami). Estos instrumentos provienen de cementerios donde se hallaron vasos trípodes sonajeros, cuatro quenas de hueso de camélido con tres orificios laterales, una quenita de hueso de seis orificios que aparecen a esos utilizados en un ritual para ofrendar a los muertos en ritos fúnebres. Luego considera instrumentos musicales no Tiwanakotas de la cultura Mojocoya: campanas planas de madera con tres o más badajos y también campanas de bronce para llamas de dos tamaños (grandes para el cuello y pequeñas para las orejas).

Los hermanos Ramiro e Iván Gutiérrez, en el artículo titulado "Orígenes y evolución de los instrumentos musicales andinos en Bolivia: Aportes de la arqueomusicología a los estudios de la música del *Qollasuyo*" (2016), construyen un panorama de los instrumentos musicales prehispánicos en Bolivia. Empiezan con su origen en los Andes para proseguir con un escenario organológico en cada periodo arqueológico, siguiendo aproximadamente el mismo patrón visto en el Cuadro 2. El trabajo realizado por los hermanos Gutiérrez se caracteriza por varios cuadros sintéticos y recapitulativos sobre periodos arqueológicos y culturas prehispánicas, sobre la clasificación de

23 Gerard piensa que no es un *siku* lo que toca el personaje sino una flauta recta tipo quena.

24 En el Museo Arqueológico Regional de Aucapata (La Paz), Gerard, pudo observar varias quenitas de hueso.

25 Gerard (2013) demostró que no es un *siku* sino un *pifilcas* y que se tocaban separadamente (ver Figura 3, pág. 43).

26 Antropólogo con una maestría en Antropología e Historia Andina. Forma parte del INIAM-UMSS.

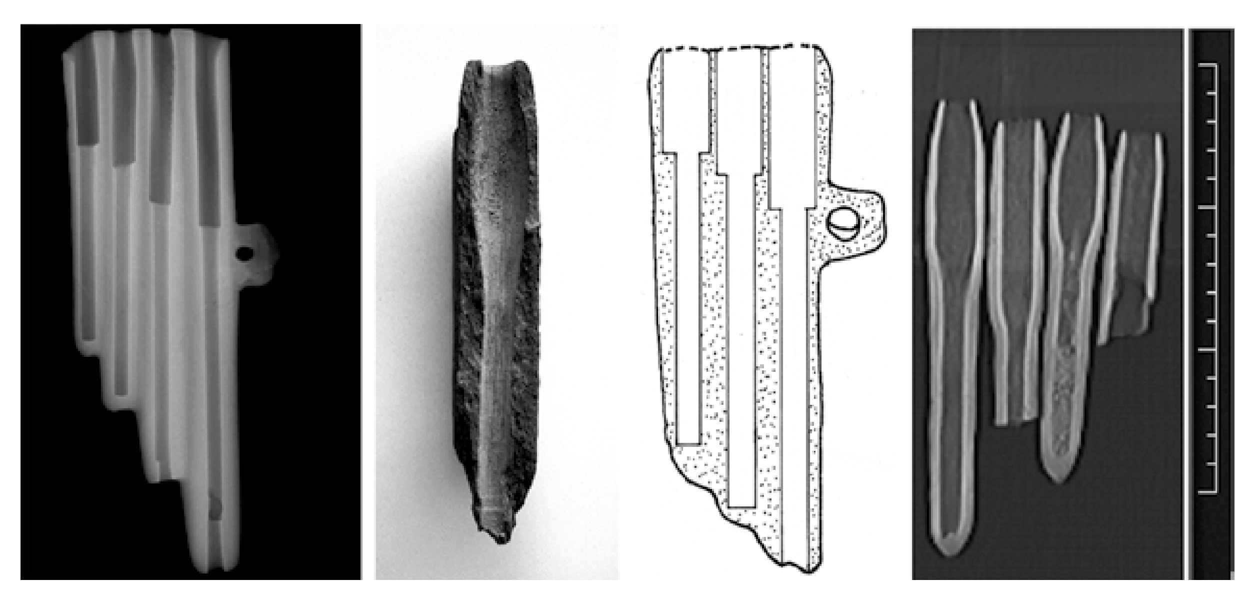


Figura 8: Tubos complejos en *ayarachis* líticos Yura vistos por rayos X. También la fotografía de un ejemplar fracturado, esquema y radiografía de las pifilcas Yura.
Fuente: Gerard, 2023.

la organología de Tiwanaku, de descripciones y organografía de *sikus* líticos con estudio de sus escalas musicales respectivas, con un cuadro sobre los instrumentos prehispánicos de influencia tiwanakota y, finalmente, la organología descrita por Guamán Poma (1612). Este artículo también ofrece un desarrollo secuencial muy próximo a los trabajos de Sánchez y Sanzetenea (2000, 2002).

Arnaud Gerard escribió varios artículos sobre la acústica de instrumentos precolombinos (2004a, 2004b, 2007, 2009, 2010, 2012, 2013, 2015, 2023). Motivado por el análisis y comprensión del comportamiento tímbrico de estos objetos productores de sonido, este autor realiza una comparación con instrumentos rurales actuales del área andina de Bolivia (pero también de Perú y Ecuador). Todas las investigaciones, salvo una, fueron sobre sonidos pulsantes, ya sea como multifonía con redoble o bien por batimiento. El batimiento es una notoria pulsación del sonido que se presenta cuando se tiene una fuente doble (cuerda doble, flauta doble), con alturas de sonido ligeramente desiguales. Este fenómeno se produce de manera intencional y planificada en una gran cantidad de instrumentos musicales prehispánicos, principalmente en los silbatos ocarinas dobles y en las vasijas de doble silbato, ambos objetos de nuestras investigaciones (Gerard, 2007, 2009; Ayala *et al.*, 2021). El otro fenómeno acústico estudiado por el autor es el sonido multifónico. Estos empezaron con el sonido *tara* o sonidos multifónicos con redoble en instrumentos rurales actuales como la *tarka* y los *pinkillus* (2010),[27] todo inspirado por los trabajos de José Pérez de Arce sobre el "sonido rajado" en las *pifilkas* o flautas en *bailes de chinos* de Chile y en los tubos complejos de varias flautas precolombinas (siringas y *pifilkas*) (Pérez de Arce, 1993, 1998, 2000 y Pérez de Arce *et al.* 2021).

De manera general, se podría definir el tubo complejo (ver Figura 8 más arriba) como un instrumento abierto-cerrado, formado por varias partes longitudinales cilíndricas (o no) de diferente sección transversal unidas entre sí (Gerard, 2023). También se estudiaron siringas líticas de tubo complejo pertenecientes a la cultura Yura-Huruquilla (Gerard, 2004a, 2012, 2015, 2023) y en custodia del Museo Antropológico dependiente de la Universidad San Francisco Xavier de Chuquisaca (USFX); también hay flautas que llamamos *ayarachis*, provenientes de Yura, provincia Antonio Quijarro del departamento de Potosí y una serie de tubos sueltos[28] (*pificas*) ubicadas en el Museo Arqueológico de la UMSS de Cochabamba. En estos estudios se resalta una tipología tímbrica de sonidos muy presentes en instrumentos arqueológicos de la región, estética todavía muy vigente y apreciada en instrumentos del dominio etnológico.

A continuación hablaremos un poco de los instrumentos musicales arqueológicos en Bolivia con algunos estudios de caso.

27 *Tarkas* y *pinkillus* son flautas rectas de pico (con aeroducto) y con perforaciones laterales de digitación de uso común en el área rural de la parte andina de Bolivia y que se interpretan principalmente en tiempos de Carnaval y en periodos lluvioso.

28 Equivocadamente llamados "*siku* de cerámica".

Instrumentos musicales antes de la Colonia

En Bolivia se descubrieron solo dos categorías de instrumentos musicales precolombinos: aerófonos (instrumentos de viento, entre flautas y trompetas) e idiófonos (percusiones en las que vibra el mismo material del instrumento). Al parecer, no se encontraron membranófonos (sonido producido por membranas en tensión) por lo perecedero de los materiales que los componían. No es de descartar que algunas culturas precolombinas hayan usado el arco musical porque es un ejemplar cordófono (instrumento de cuerda), pero en el país tampoco se halló ejemplar arqueológico alguno.

Los instrumentos musicales precolombinos fueron realizados en todo tipo de materiales: hueso, cerámica, piedra, metales, madera, cañas y bambúes, conchas y caracoles marinos, semillas y vainas, cueros de animales, etc.

Visita a los museos de Bolivia

Según nuestra experiencia, pudimos observar y a veces estudiar instrumentos musicales precolombinos en varios museos del país. A modo de ejemplo, citaremos algunos de ellos: el Museo Arqueológico perteneciente a la UMSS en Cochabamba, el Museo Antropológico de la USFX de Sucre, el Museo de Metales Preciosos Precolombinos (o Museo del Oro) de La Paz, el Museo Nacional de Arqueología Boliviana (MUNARQ), de La Paz; el Museo de Instrumentos Musicales de Ernesto Cavour ubicado también en La Paz; el Museo de Paleontología y Arqueología de Tarija, el Museo Nacional Antropológico Eduardo López Rivas de Oruro y el Museo Regional Arqueología de Tiwanaku. La *antara*, equivocadamente ubicada en el Museo Universitario de Potosí, nunca estuvo allí: actualmente se encuentra en el Museo Antropológico de Sucre.

Infortunadamente, no pudimos revisar los museos de Santa Cruz (los que visitamos no tenían instrumentos arqueológicos), Beni y Pando.

Existen varios museos regionales municipales en el área rural que exhiben instrumentos musicales. Como se menciona más atrás, hace años, al visitar el complejo arqueológico de Iskanwaya, Gerard estuvo en el Museo Regional Arqueológico de Aucapata (La Paz) donde se pudo evidenciar la presencia de varias quenas arqueológicas de hueso.

Estudios de casos a modo de ejemplo

Acá tan solo nos limitaremos a mostrar algunos ejemplos, ya que sería muy complejo presentar un listado de los instrumentos musicales de los diferentes museos y colecciones particulares, primero porque no se cuenta con una información completa y fidedigna y segundo porque resultaría moroso y engorroso dar a conocer esta lista en un artículo como el actual.

En esta publicación se muestran tres ejemplos destacados y de interés particular, sin embargo cabe resaltar que se tratará tan solo de estudios resumidos.[29]

a) *Antara* buck lítica en W (Museo de Metales Preciosos Precolombinos). Se trata de una flauta de Pan o siringa muy particular, a la que consideramos como el instrumento precolombino más destacado e interesante encontrado en territorio boliviano. Esta *antara* fue estudiada con anterioridad por Julia Elena Fortún (1969-1979) y por Freddy Bustillos (1989). Fortún la llama flauta de Pan y Bustillos *siku* Buck Pi 1641, ya que pertenecía a la colección de Fritz Buck. Tiene la siguiente codificación: GAMLP-MMPP CFB LTC 04028.

¿Cómo podríamos definir este instrumento? En castellano, su nombre genérico es flauta de Pan o siringa con el número 421.112.2 de la clasificación de Hornbostel (1914; Bermúdez, 1985). No obstante, tiene una forma muy particular en W por la intercalación de los tubos, que van de graves a agudos y nuevamente de agudos a graves de forma intercalada. En la clasificación adaptada de Pérez de Arce y Gili (2013), ya encontramos definiciones más precisas para nuestro caso, por lo que nuestro objeto quedaría entre estas dos definiciones:

- 421.112.212.1 flauta de Pan cerrada de una hilera en escalera alterna, solista.
- 421.112.211.122 flauta de Pan cerrada de una hilera en escalera, solista, de tubo complejo con asa.

29 Estos instrumentos serán objeto de trabajos posteriores más completos.

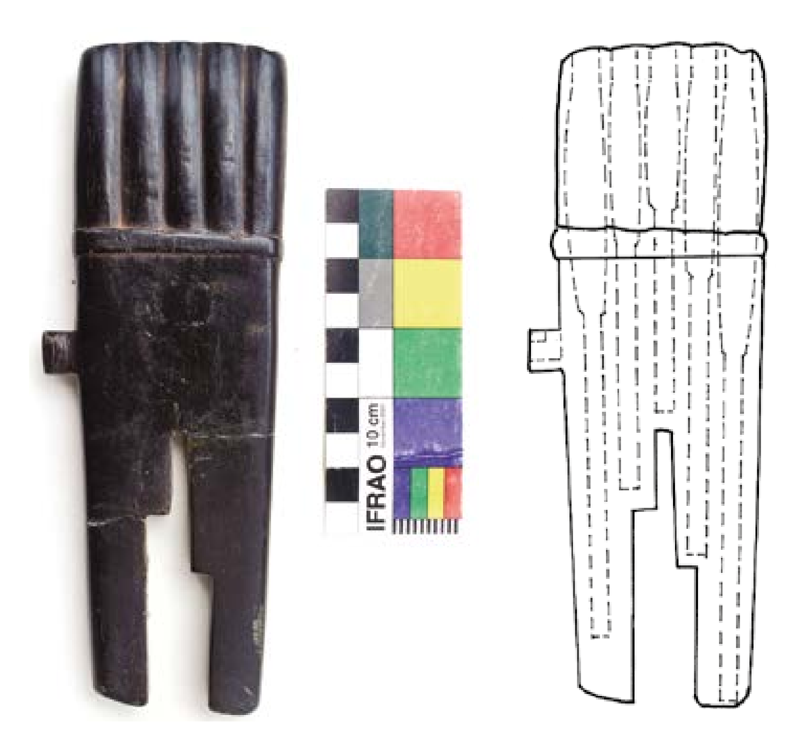


Figura 9: *Antara* lítica Buck en W.

Figura 10: Esquema de los tubos complejos.

Pensamos que la denominación de *siku* que colocaron esta pieza no es la correcta, porque actualmente es de conceso que estos son instrumentos colectivos, de caña, que se tocan alternadamente por par *arka*/ira (que acá no es el caso). Preferimos llamarla *antara*, que es un término genérico que los especialistas utilizan para nombrar este tipo de siringa de piedra (o cerámica), de pocos tubos y de uso individual privilegiado (en nuestro caso).

Esta *antara* tiene un largo máximo de 18,7 cm, un ancho máximo de 5,95 cm (sin tomar en cuenta el asa) y un espesor máximo de 1,15 cm y es probablemente de piedra esteatita[30] (talco) color negra. Asimismo, tiene un asa lateral con una perforación en codo para pasar un cordel y tenerla colgada en el cuello (ver Figura 9). Fuera de su forma "alada" en W tiene otra característica morfológica: muestra tubos perfilados en la parte superior que parecen cañas saliendo de un estuche liso, esto le hace pertenecer a una categoría bastante común de la región que Pérez de Arce denomina "*antaras* sur puneñas" (comunicación personal, 2023).

En una medición reciente de los autores, descubrimos que esta *antara* tiene tubos complejos cuyos diámetros son superiores en la parte proximal e inferiores en la parte distal (ver Figura 10). En el presente caso son de tipo cóncavo (Gerard, 2013; 2023), pero se vuelven cilíndricos en el cuello del extremo proximal, formas que favorecen sonidos multifónicos parecidos a los de la *tarka* (Gerard, 2010), y pudimos comprobar que estos sonidos pulsantes son fáciles de alcanzar y que analizamos más abajo. El tubo complejo es una categoría muy estudiada por Pérez de Arce (1993, 1998, 2000, 2002; Pérez de Arce *et al.*, 2021) y muy presente en las *antaras* líticas y de cerámica de la cultura Yura-Huruquilla de Bolivia (Gerard, 2004a, 2012, 2013, 2015, 2023).

Fortún (1969-1979: 62) nos transmite el importante dato del lugar donde fue descubierta, pues proviene de la finca Rosario del pueblo de La Torre, bordeando el río del mismo nombre en la provincia Sud Cinti, del extremo sur del departamento de Chuquisaca y cerca de la localidad del Puente (Tarija) y no lejos del río San Juan del Oro.

A pesar de que el instrumento no tiene un contexto de "excavación", por el lugar del hallazgo, pertenecería probablemente a la cultura arqueológica Chicha, que predomina en la región (Horizonte Medio-Intermedio Tardío). Pensamos que no es de la cultura Inca.

El análisis acústico nos brinda dos informaciones importantes, las alturas del sonido y el análisis tímbrico. Solo colocamos los datos que corresponden al régimen multifónico para lo cual está concebido (por los tubos complejos) y que se obtiene soplando enérgicamente a modo de colocarse entre los regímenes 1 y 2 del tubo.

30 El material está todavía por confirmar con mayor precisión.

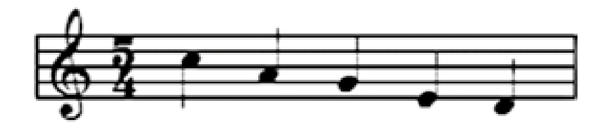


Figura 11: Escala aproximada de la *antara lítica* Buck en W en forma descendente.

Corresponde, además, a las primeras resonancias de este (mal llamados armónicos). El tubo 1 es el más grave y el tubo 5 el más agudo. Se trata de una numeración por alturas sucesivas (y no por las posiciones intercaladas de los tubos). El Cuadro 3 indica las frecuencias y alturas de sonido[31] de los dos parciales audibles (el 1 y 2): está aproximadamente a la octava (¡el sonido es doble!).

Nº tubo	1	2	3	4	5
f1 en Hz	594	670	762	884	1052
Altura + desviación	Re+1 +18	Mi+1 +28	Sol+1 -49	La+1 +8	Do+2 +10
f2 en Hz	1170	1341	1540	1753	2073
Altura + desviación	Re+2 -7	Mi+2 +30	Sol+2 -31	La+2 -7	Do+3 -17

Cuadro 3: Frecuencias en Hertz y alturas de sonido con sus desviaciones en cents[32] de los cinco sonidos multifónicos de la *antara* Buck en W (con T=14°C).

La escala de la Figura 11 es aproximadamente pentatónica, modo E neutro según D'Harcourt (1959). Varía de un semitono con la medición de Bustillos y son las mismas notas que Fortún, pero con otro orden.

Para el análisis tímbrico se dispone de los análisis mediante espectrogramas y espectros visibles en las figuras 12 y 13.

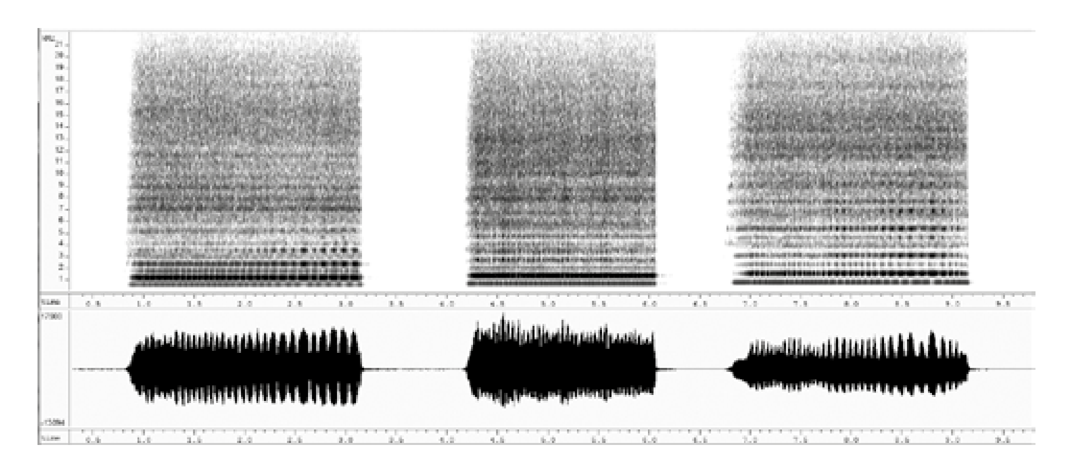


Figura 12: Espectrograma y forma de onda de los sonidos de los tubos 1 a 3 (de grave a agudo).

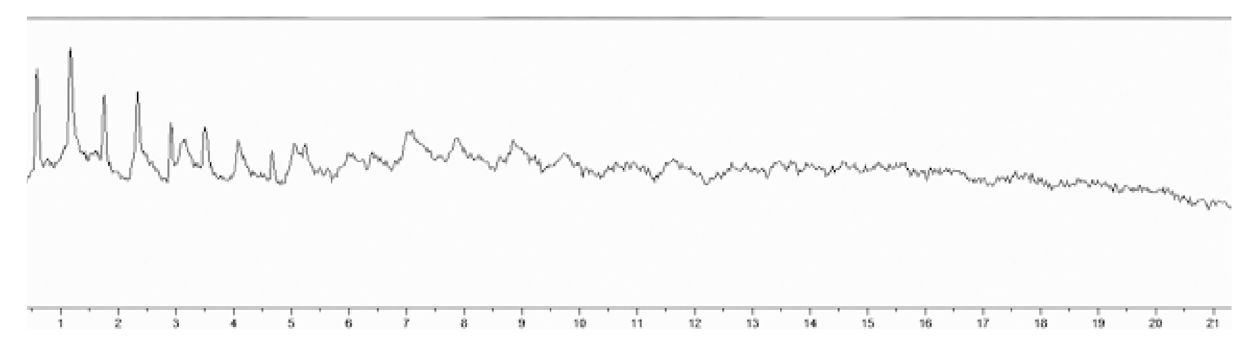


Figura 13: Espectro promedio del sonido del tubo 1.

31 Las alturas y frecuencias se sacaron del espectro de los sonidos grabados, los mismos que están disponibles en archivo.

32 Las alturas de sonido están escritas de la siguiente manera: el nombre de la nota más próxima, en subíndice la octava (0 corresponde a la octava central do = 262 Hz), seguido de la desviación en cents (100 cents = 1/2 tono).



Figura 14: Quena inca (vista de frente).



Figura 15: Quena inca (vista posterior).

En las formas de onda y los espectrogramas se observan pulsaciones asincrónicas, pero aproximadamente periódicas (oscilación de la envolvente) e interrupciones de los parciales.

El nivel sonoro (intensidad) dominante se ubica en los dos primeros parciales, lo que se hace visible en los espectrogramas y también en el espectro. La serie de parciales es aproximadamente armónica y par (hasta 12 parciales visibles) con la sobreposición de otra serie extraña. El timbre se caracteriza, entonces, por un sonido multifónico (se escuchan varios sonidos a la vez) con redoble, es decir, con pulsaciones, algo parecido al sonido de la *tarka* y de los *pinkillus* del Carnaval del Norte de Potosí, lo que nos indica una clara continuidad estética a través del tiempo.

En cuanto a su funcionalidad social solo se puede deducir que es un instrumento único (no tiene par), de uso personal y privilegiado, probablemente chamánico como propone Pérez de Arce (2004b, 2012), pero tocado también en ritos funerarios, pues varias de estas *antaras* líticas fueron encontradas en situación de entierro (Gerard, 2004a, 2023).

b) Quena inca de la Isla del Sol. Se trata de una pequeña quena de hueso de camélido con cuatro perforaciones laterales de digitación (Figuras 14 y 15). Tiene una longitud total máxima de 26,5 cm, un ancho horizontal máximo de 2,2 cm y un ancho vertical máximo de 1,8 cm. La quena es una flauta recta con perforaciones laterales de digitación, sin canal de insuflación, de tubo abierto, con una escotadura biselada en el extremo proximal y con el número 421.111.121 de la clasificación de Hornbostel (1914), adaptada por Fortún (1969-1979: 52).

El instrumento fue hallado en la Bahía de Challa, cerca de la comunidad de Challa Pampa en la Isla del Sol, lago Titicaca, por el arqueólogo Eduardo Pareja Siñani el 7 de agosto de 2004 durante una expedición arqueológica acuática a una profundidad de diez metros (se encontraba debajo de un pequeño bloque de piedra). Cabe resaltar que no se halló otros materiales asociados. El descubrimiento ocurrió con la expedición AKAKOR y la DINAR. El trabajo de conservación fue realizado por el mismo Pareja Siñani,[33] que en ese entonces refirió que el instrumento se exhibiría en el Museo Regional de Challa Pampa.[34]

33 Esta descripción del hallazgo de la quena se la obtuvo de una comunicación personal escrita que nos hizo llegar el mismo Eduardo Pareja Siñani.

34 Cosa que no ocurrió porque hasta el momento se desconoce la ubicación de la quena.

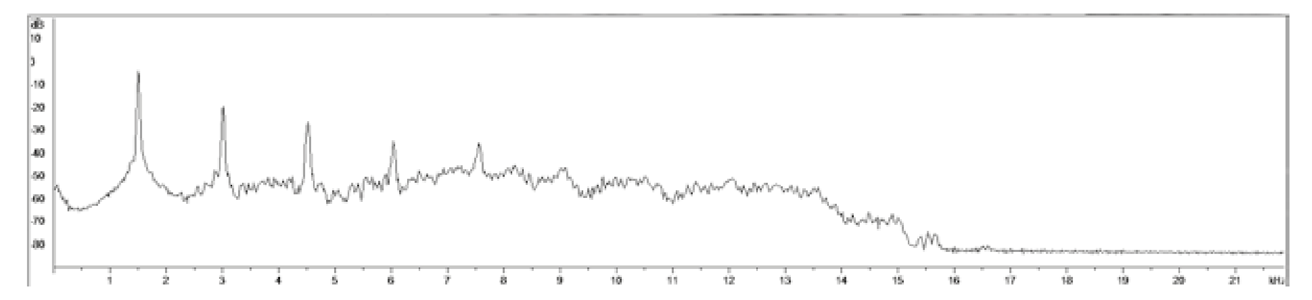


Figura 17: Espectro de la digitación 1 (nota sol) de la quena inca.



Figura 18: Representación antropomorfa en el extremo de la quena.

Figura 19: Campanita inca de bronce.

Gran parte del material recogido en estas exploraciones subacuáticas son tiwanakotas, pero la arqueóloga Claudia Rivera hizo notar que la quena era inca por los dibujos incisos de rombos concéntricos que pertenecen particularmente a la iconografía de esa cultura y que están muy presentes en arríbalos, por ejemplo.

Desde la digitación: tapando cuatro agujeros (1234) y destapándolos uno por uno, obtenemos cinco sonidos (ver Cuadro 4 y Figura 16). Cabe observar que las alturas de sonido dependen mucho de la manera de emboquillar y de soplar, por lo que los sonidos indicados solo son a modo de muestra.[35]

Digitaciones	1234	123	12	1	0
Altura + desviación	Si+1+0	Re+2+0	Mi+2+20	Sol+2-25	La+2+50

Cuadro 4: Las alturas con sus desviaciones en cents de los cinco sonidos de la quena inca.

La temperatura de medición fue de 20,5°C.

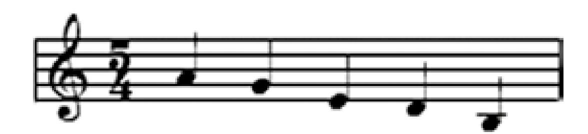


Figura 16: Escala descendente de los cinco sonidos aproximados de la quena.

35 Se midió varias veces con un afinador Korg AT-12 y las alturas salieron con mucha variación, por lo que se anota una altura media aproximada. Sin embargo, al oído se escucha una escala pentatónica.

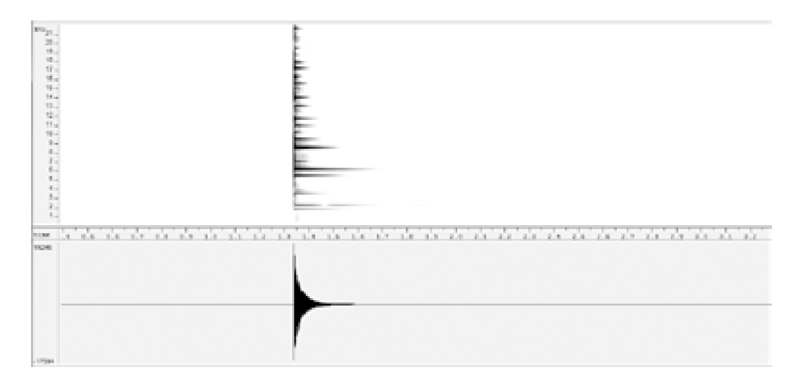


Figura 20: Espectrograma y forma de onda del sonido de la campana incaica de bronce.

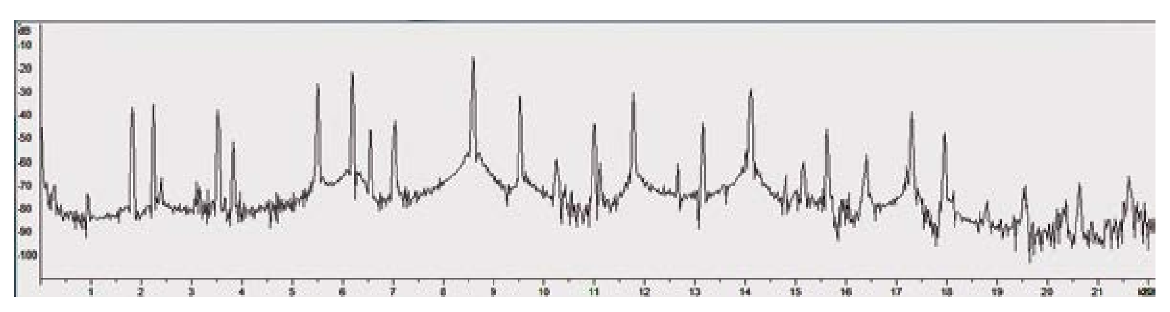


Figura 21: Espectro promedio del sonido de campanita incaica de bronce.



Figura 22: Instrumentos pseudo arqueológicos o "falsos Chicha".

Se trata otra vez de una escala pentatónica aproximada, con la observación de que la nota la, destapando todos los orificios, sale casi la#, es decir, muy alta para que el sistema sea realmente pentatónico. En cuanto al timbre: en contraposición al sonido multifónico y vibrado de la *antara* lítica Buck, la quena inca emite un sonido agudo puro y diáfano, llegando a ser su opuesto tímbrico, hecho que es visible en el espectro de la Figura 17.

Se observa una serie armónica pobre, decreciente, con cinco parciales, donde predomina la nota la fundamental y por aquella razón se escucha un sonido claro.

Finalmente, queremos mostrar el tallado que tiene el extremo distal de la quena (Figura 18) con representación antropomorfa. Se trata de un personaje sentado con los codos en las rodillas y las manos en la cabeza. Guarda cierto parecido con la actitud de los "suplicantes" de las culturas Condorhuasi y Alamito de Argentina. (400 a.C.- 650 d.C.)

c) Campanita incaica de bronce. Es una de las piezas precolombinas del repositorio de MUSEF con el número de 9707.

Esta campana cónica, antropomorfa, de cobre (Figura 19), mide aproximadamente 5,6 cm de alto, con un eje mayor de abertura de 4,6 cm y pesa 24,75 g. Es una campana que cuelga de su vértice. Fue hecha probablemente por la técnica de vaciado, que remite a la utilización de un molde o la técnica de la "cera perdida" que,

aparentemente, habría llegado con los inca[36] (Sagárnaga, 1995: 71). Esta campana antropomorfa posee un rostro, brazos y manos definidos. Los brazos y manos se adhirieron, sobreponiéndolos a la campana, aplicando calor; también ostenta una especie de gorro de tres puntas, en el cual se hallan dos perforaciones pequeñas que pudieron servir para suspender el artefacto. Su superficie esta pulida. Esta campana podría haber sido utilizada de forma ceremonial, pues tendría una función ritual o suntuaria. En la clasificación de Hornbostel (1914; Bermúdez, 1985) se clasifica como idiófono con el número 111.242.12 (campanas suspendidas).

El examen acústico (Figuras 20 y 21) muestra un sonido impulsivo con características de golpe sobre metal. Es una serie inarmónica. La altura de sonido que se escucha es un Reb_{+3}.

Se nota la total inarmonicidad del sonido de una campana metálica, razón por la cual se percibe varios sonidos a la vez. El sonido que se escucha primero Reb_{+3} es debido al segundo parcial (2258 Hz, Reb_{+3}+32 cents) reforzado por el parcial 9 de mayor intensidad (8555 Hz, Reb_{+5}-63 cents), que llega a ser su doble octava. Por otro lado, el parcial 6 (6163, sol_{+4}-30 cents) perdura durante más tiempo (30 ms).

Cabe resaltar que existe una gran variedad de instrumentos falsos (Figura 22), *antaras, sikus*, silbatos, quenas, *pinkillus* y *tarkas* junto a todo tipo de objetos (platos, *kerus*, cuchillos, máscaras, discos solares, etc.), de cerámica negra imitación basalto, decorados con una rica iconografía que pretenden engañosamente suplantar a instrumentos prehispánicos, particularmente los que dicen ser de la cultura Chicha. En Bolivia, varias colecciones y museos privados ostentan estos instrumentos, que son verdaderas creaciones y joyas artesanales, pero que carecen de veracidad histórica.

Conclusiones y recomendaciones

La idea en este trabajo es informativa, es decir, dar a conocer los avances investigativos dentro de la arqueomusicología en Bolivia y pensamos que logramos conseguir esta información y transmitirla a través de este texto. Empezamos desde los cronistas como fuente escrita etnohistórica, pasando por los musicólogos de principios del siglo XX, luego resaltando los aportes hechos por los arqueólogos y concluyendo con trabajos directamente relacionados con la arqueomusicología boliviana, iniciando con trabajos pioneros y terminando con los últimos artículos donde se aborda el estudio tímbrico de flautas arqueológicas mediante análisis acústicos realizados con el soporte tecnológico digital de medición y análisis.

No obstante, fuimos más allá de este objetivo principal, ya que además quisimos hacer que la publicación pudiese servir de herramienta de trabajo al alcance de futuros investigadores. Estamos seguros que se alcanzó tal meta por la secuencia de información recopilada y comentada: Primero, con un historial sobre la creación de la arqueomusicología como disciplina interdisciplinaria en el mundo, seguido de una presentación de la metodología aplicada a este tipo de investigación, contemplada desde diferentes fuentes. Segundo, mediante una larga búsqueda alcanzamos ubicar, reunir y anotar una importante bibliografía temática relacionada, la cual pueda servir de fuente de información para cualquier investigación futura en relación a instrumentos musicales prehispánicos. Y para terminar, no se podía concluir este trabajo sin considerar los instrumentos musicales prehispánicos encontrados en el territorio nacional, por lo que decidimos presentar tres estudios de casos resumidos a modo de ejemplo. Elegimos dos aerófonos espectaculares, la *antara* lítica Buck en W, de la cultura Chicha, con tubos complejos y la quena inca del lago Titicaca. Ambos instrumentos con escalas pentatónicas, pero con timbres diametralmente opuestos, un sonido multifónico pulsante versus un sonido puro, claro y diáfano. El tercer instrumento entra en la categoría de los idiófonos, que llega a ser la segunda categoría de instrumentos arqueológicos más encontrada; se trata de una campanita cónica, antropomorfa, de la cultura inca, con un claro timbre metálico cuya nota se escucha perfectamente.

En el seno de la presente investigación detectamos muchas lagunas e imprecisiones en los museos y repositorios,[37] pero también en publicaciones, las cuales deberían ser corregidas en un futuro próximo. Sobre todo se advierten errores en los nombres de los instrumentos musicales, también de las pertenencias culturales y de los lugares de hallazgo. Asimismo, falta encontrar el tipo de uso del instrumento musical, su trascendencia dentro del

36 Aproximadamente 1470-1540 d.C. Dentro de la investigación se tienen referencia de campanas similares, procedentes de Cuzco, en el mapa cultural de los instrumentos musicales y objetos sonoros de metal arqueológicos en Gudemos (2009).

37 Algunos errores ya los hicimos notar en el desarrollo de este trabajo.

desarrollo social de las culturas precolombinas, y lo más importante: ¡propuestas de reconstrucción de las músicas del pasado![38] Para esto se hace urgente la necesidad de organizar reuniones interdisciplinarias de información, consulta y discusión, por ejemplo, mesas redondas, conferencias presenciales y/o en línea, seminarios, congresos, simposios, ensayos musicales, etc.

Terminamos indicando que los estudios e investigaciones arqueomusicológicas en Bolivia son excesivamente escasas, ya sea por la falta de centros de formación de profesionales del área, pero también de instituciones y proyectos dedicados a este tipo de estudios, por lo que esperaríamos iniciativas y apoyo de parte del Estado,[39] así como de las Entidades Territoriales Autónomas, universidades, institutos, museos, asociaciones culturales, etc.

Reiteramos la afirmación de Carlos Mansilla, de Perú, la misma que adquiere un valor muy similar para toda Bolivia:

> Como se aprecia, y no obstante la importancia descrita sobre el mundo sonoro andino, es inexplicable la inexistencia de políticas culturales que desde el Estado ponderen su relevancia histórica, artística, documental y científica que conlleven a la institucionalidad y desarrollo de disciplinas relacionadas a este campo de estudio, como la arqueomusicología (Mansilla, 2021: 16).

Bibliografía

ARETZ, Isabel.
2003. *Música prehispánica de las culturas andinas*. Lumen. Buenos Aires, Argentina.

ARRIAGA, Pablo Joseph de.
1999 (1621). *La extirpación de idolatría en el Perú*. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas. Cusco, Perú.

ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, Bartolomé.
2000. *Relatos de la Villa Imperial de Potosí* (selección, introducción y cronología de Leonardo García Pabón). Plural editores. La Paz, Bolivia.
1965 (1676-1736). *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (vols. 1, 2 y 3). Brown University Press. Providence, Estados Unidos.

AYALA, Mónica, Mónica POLANCO, Tomás ESPINOSA, Arnaud GERARD, Bruna REGALADO, Eduardo ESTÉVEZ y Patricio JÁCOME-MONAR.
2021. "Estructura organológica y efecto sonoro de una botella antropomorfa de triple elipsoide con doble silbato de la cultura Bahía del Ecuador (600 a.C.-650 d.C)". En: *Arqueología Iberoamericana* vol. 48: 65-92. Valencia, España.

BARRIENTOS, Lina y José PÉREZ DE ARCE.
2013. "Acciones de Achalai para la recuperación del patrimonio sonoro musical prehispánico". En: *Revista musical chilena* 67(219): 81-89. https://www.scielo.cl/pdf/rmusic/v67n219/art04.pdf (consultado el 2 de marzo de 2023).

BEJARANO, Juan Manuel.
2017. "La creación de la arqueomusicología como disciplina". En: *Inventario razonado de instrumentos musicales de la américa prehispánica en dos colecciones de la ciudad de Valladolid*: 56-58. Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras. Valladolid, España.

BELLENGER, Xavier.
1982. "An Introduction to the History of Musical Instruments in the Andean Countries: Ecuador, Peru and Bolivia". En: *The World of Music* (vol. XXIV) 2: 38-50. Berlín, Alemania.

BERMÚDEZ, Egberto.
1985. "Ensayo de una clasificación sistemática de los instrumentos musicales". *Revista colombiana de investigación musical* (vol. 1) núm. 1: 3-78. Bogotá, Colombia.

BERTONIO, Ludovico.
1984 (1612). *Vocabulario de la lengua aymara.* CERES-IFEA-MUSEF. Cochabamba, Bolivia.

BOLAÑOS, César.
2007. *Origen de la música en los Andes: instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la región andina precolonial.* Fondo Editorial del Congreso del Perú. Lima, Perú.
1988. *Las* antaras *nasca: historia y análisis.* Publicación del Programa de Arqueomusicología del Instituto Andino de Estudios Arqueológicos. Lima, Perú.
1985. "La música en el antiguo Perú". En: *La música en el Perú*. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Lima, Perú.

38 Reconstrucciones aproximadas o experimentales.

39 Mediante el Ministerio de Culturas, Descolonización y Despatriarcalización, como su órgano rector.

BOTH, Adje.

2009. "Music Archaeology: Some Methodological and Theoretical Considerations". En: *Yearbook for Traditional Music* (41): 1-11. https://www.researchgate.net/publication/362740417_Music_Archaeology_Some_Methodological_and_Theoretical_Considerations (consultado el 10 de enero de 2023).

2005. "Consideraciones teórico-metodológicas de la arqueomusicología". *Aerófonos mexicas de las ofrendas del recinto sagrado de Tenochtitlán*. Tesis de Doctorado. Universidad Libre de Berlín. Berlín, Alemania. http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_000000002638/03_04-cap-02.pdf;jsessionid=AEFFF59BB286400ABCCB3D81366FFA00?hosts= (consultado el 2 de agosto de 2013).

BUSTILLOS, Freddy.

1989. *Instrumentos musicales tiwanakotas*. Museo Nacional de Etnografía y Folklore-Banco Central de Bolivia. La Paz, Bolivia.

CÁCERES, Adolfo.

1987. *Nueva historia de la literatura boliviana. Literaturas aborígenes* (vol. I). Los Amigos del Libro. Cochabamba, Bolivia.

CAVOUR, Ernesto.

2003. *Diccionario enciclopédico de los instrumentos musicales de Bolivia (incluye ejecutantes, constructores e instituciones notables del siglo XX)*. Producciones CIMA. La Paz, Bolivia.

1994. *Instrumentos musicales de Bolivia*. Producciones CIMA. La Paz, Bolivia.

CÉSPEDES, Ricardo.

2002. "Instrumentos musicales durante el Horizonte Medio (caravanas tiwanaku y su influencia)". En: *La música en Bolivia. De la Prehistoria a la actualidad*: 65-74. Fundación Simón I. Patiño. Cochabamba, Bolivia.

CHACAMA RODRÍGUEZ, Juan y Alberto DÍAZ ARAYA.

2011. "Cañutos y soplidos. Tiempo y cultura en las zampoñas de las sociedades precolombinas de Arica". En: *Revista musical chilena* (vol. LXV) núm. 216: 34-57. Santiago de Chile, Chile.

DÍAZ GAINZA, José.

1953. *Sistema musical incasico: con un resumen de teoría musical*. Editorial Universitaria. Potosí, Bolivia.

D'HARCOURT, Raoul y Marguerite.

1959. "La musique des Aymara sur les hauts plateaux Boliviens". En : *Société Des Américanistes* (t. XLVIII): 5-133. París, Francia.

1930. "L'ocarina à cinq sons dans l'Amérique préhispanique". En: *Journal de la société des américanistes*: 359-347. París, Francia.

1925. *La Musique des Incas et ses Survivances.* Librairie Orientaliste Paul Geuthner. París, Francia.

1920. "La Musique dans la Sierra Andine de La Paz à Quito". En: *Journal de la société des américanistes* (t. XII): 21-53. París, Francia.

ENGEL, Carl.

1908. *Musical instruments.* Board of Education, South Kensington, Victoria and Albert Museum. Londres, Inglaterra.

FORTÚN, Julia Elena.

1969-1979. "Aerófonos prehispánicos andinos". En: *Folklore Americano* núm. 16: 49-77. Lima, Perú.

GERARD, Arnaud.

2023. "Tubos complejos arqueológicos en la cultura Yura". En: *Avances de Investigación* núm. 6. INIAM-USFX. Sucre, Bolivia.

2015. "Tara: La estética del sonido pulsante. Una síntesis. En *Flower World: Music Archaeology of the Americas* (vol. 4): 43-64.Edición de Matthias Stöckli y Mark Howell. Ekho Verlag. Berlín, Alemania.

2013. "Sonido tara en pifilcas arqueológicas provenientes de Potosí". En *Arqueoantropológicas* año 3 (núm. 3): 27-57. Cochabamba, Bolivia.

https://docplayer.es/59833569-Arqueo-antropo-logicas-ano-3-no-universidad-mayor-de-san-simon-instituto-de-investigaciones-antropologicas-y-museo-arqueologico.html (consultado el 10 de enero de 2023).

2012. *Ficha del Ayarchi Yura 2*. Proyecto Achalaï. Santiago, Chile. https://www.academia.edu/12312797/Ficha_t%C3%A9cnica_del_Ayarachi_l%C3%ADtico_Yura_2_(consultado el 26 de enero de 2023).

2010. "*Tara* y *tarka.* Un sonido, un instrumento y dos causas (estudio organológico y acústico de la tarka)". En: *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores*: 313-340. Plural Editores (edición de Arnaud Gérard). La Paz, Bolivia.

2009. "Sonidos ondulantes en silbatos dobles arqueológicos, ¿una estética ancestral reiterativa?". En: *Revista Española de Antropología Americana* núm. 1 (vol. 39): 125-144 Publicaciones Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.

2007. "Sonidos pulsantes: silbatos dobles prehispánicos, ¿una estética ancestral reiterativa?". En *Revista boliviana de física* núm. 13: 18-28. Instituto de Investigaciones Físicas, UMSA y Sociedad Boliviana de Física. La Paz, Bolivia.

2004a. "Interpretación acústica del ayarachi 'yura' de los museos Charcas". En *Jornadas Arqueológicas. Primera versión*: 79-112. CIAR. Universidad San Francisco Xavier de Chuquisaca. Sucre, Bolivia.

2004b. *Estudio organológico y acústico de los instrumentos musicales de la cultura "Supuesta Chichas"*. *Informe de investigación*.Manuescrito en propiedad del autor. Embajada Real de los Países Bajos. Fundación Quipus. La Paz, Bolivia.

GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego.

1989 (1608). *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú Llamada Lengua Qquichua o del Inca.* Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.

GREBE, María Ester.

1974. "Instrumentos musicales precolombinos de Chile". En *Revista musical chilena* (vol. XXVIII) núm. 128: 5-55. Santiago de Chile, Chile. https://www.archivomariaestergrebe.cl/publicaciones/articulos/1974-Instrumentos-musicales-precolombinos-de-Chile.pdf

1971. "Clasificación de instrumentos musicales". En *Revista musical chilena* (vol. 25) núm. 113-1: 18-34. Santiago, Chile. https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11317/11654
(consultado el 26 de enero de 2023).

GRUSZCZYNSKA, Anna.

1995. *El poder del sonido: el papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*. Abya-Yala. Quito, Ecuador.

GUDEMOS, Mónica.

2013. "Mapa cultural de los instrumentos musicales y objetos sonoros de metal arqueológicos: idiófonos (área andina centro-meridional)". En: *Revista española de antropología americana* (vol. 43) núm. 2: 579-597. Madrid, España.

2009. "Dossier. Arqueomusicología Andina". En *Revista española de antropología americana* (vol. 39) fasc. 1: 119-124. Madrid, España.

2006. "Los estudios en arqueomusicología americana y la información de Max Uhle en sus notas manuscritas". En: *Indian* (vol. 23): 229-255. Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz. Berlín, Alemania.
http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=247018073011 (consultado el 10 de enero de 2023).

1998. *Antiguos sonidos. El material arqueológico musical del museo Dr. Eduardo Casanova*. Tilcara, Argentina.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe.

1988 (1615). *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno.* Siglo XXI. México D.F., México.

GUTIÉRREZ, Ramiro y Edwin Iván GUTIÉRREZ.

2016. "Orígenes y evolución de los instrumentos musicales andinos en Bolivia: Aportes de la arqueomusicología a los estudios de la música del Qollasuyo". En: *Revista de música Intercultural*: 29-59. EBIM-Archivo Plurinacional de Música. Oruro, Bolivia.
https://silo.tips/queue/ramiro-gutierrez-y-e-ivan-gutierrez-introduccion?&queue_id=-1&v=1674836382&u=MjgwMDpjZDA6YmIxMDphYzAwOjk0ZTA6YjE0Yzo1OTA4OjM5YjM= (consultado el 27 de enero de 2023).

HICKMANN, Ellen.

2000. "Archaeomusicology". En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: 1-12. Londres, Inglaterra.

HORNBOSTEL, Erich von y Curt SACHS.

1914. "Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch". En *Zeitschrift für Ethnologie* (vol. 46): 553-590. Berlín, Alemania.

HORTELANO, Laura.

2008. "Arqueomusicología. Pautas para la sistematización de los artefactos sonoros". En *Archivo de prehistoria levantina* (vol. XXVII): 381-395. Valencia, España.

2003. "Arqueomusicología: bases para el estudio de los artefactos sonoros prehistóricos". Universidad de Valencia. Valencia, España. https://core.ac.uk/download/pdf/71008863.pdf (consultado el 27 de enero de 2023).

HOSTNIG, Rainer (compilador).

2021. "Bibliografía sobre Arqueomusicología Americana". Cusco. Perú. https://www.academia.edu/47120706/BIBLIOGRAFIA_SOBRE_ARQUEOMUSICOLOG%C3%8DA_AMERICANA_JUNIO_2021 (consultado el 5 de diciembre de 2022).

IBARRA GRASSO, Dick y Roy QUEREJAZU.

1986. *30.000 años de Prehistoria en Bolivia*. Los Amigos del Libro. La Paz. Bolivia.

IBARRA GRASSO, Dick.

1973. *Prehistoria de Bolivia*. Los Amigos del Libro. La Paz, Bolivia.

IDROVO, Jaime.

1987. *Instrumentos musicales prehispánicos del Ecuador. Estudio de la exposición "Música milenaria"*. Museo del Banco Central del Ecuador. Cuenca, Ecuador.

ISIKOWITZ, Karl Gustav.

1935. *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians. A comparative ethnographical study.* Elanders Boktryckeri Aktiebolag. Gotemburgo, Suecia.

JANUSEK, Jhon Wayne.

1993. "Nuevos datos sobre el significado de la producción y uso de instrumentos musicales en el estado de Tiwanaku". En: *Pumapunku* núm. 4: 9-48. Producciones CIMA. La Paz, Bolivia.

KÜHLEM, Annette.
2017. *Los artefactos de hueso de la Loma Salvatierra*. Plural editores. La Paz, Bolivia.

LARA, Jesús.
1971. *Diccionario qhëshwa-castellano, castellano-qhëshwa*. Los Amigos del Libro. Cochabamba, Bolivia.

LECOQ, Patrice.
1985. "Ethnoarchéologie du salar d'Uyuni. 'Sel et cultures régionales Inter Salar'". En *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines XIV* núm. 1-2: 57-84. Lima, Perú.

MANGA, Dimitri y Chalena VÁSQUEZ.
2021. "Arqueomusicología, el mundo del sonido en las antiguas culturas". En *Boletín música* núm, 56: 19-27. Casa de las Américas. La Habana, Cuba.

MANSILLA, Carlos.
2021. "Patrimonio sonoro arqueológico. Su estudio y sistematización en el Perú". En: *Revista de arqueología americana* núm. 39: 11-45. Ciudad de México, México.

MEAD, Charles.
1903. "The Musical Instruments of the Incas". En: *Supplement to: American Museum journal* (vol. III) núm. 4: 5-31. American Museum of Natural History. Nueva York., Estados Unidos.

PÉREZ DE ARCE, José, Arnaud, GERARD, Carlos, SÁNCHEZ y Manuel MERINO.
2021. "Flautas de tubo complejo en Los Andes. Nuevos descubrimientos en la organología prehispánica". En: *Revista de arqueología*,- núm. 39: 47-73. Ciudad de México, México.

PÉREZ DE ARCE, José y Francisca GILI.
2013. "Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana". En: *Revista musical chilena* (vol. LXVII) núm. 219: 42-80. Santiago de Chile, Chile. www.revistamusicalchilena.uchile.cl (consultado el 10 de septiembre de 2013).

PÉREZ DE ARCE, José.
2012. "South Andean Iconography of the Antara". En: *OrientArchäologie. Rahden/Westf.* (vol. VIII): 27-137. Rahden, Alemania.
2004a. "Ethnographic Analogies between South Andean patterns of Dance-Music Tradition and their Pre-Hispanic Evidence". En: *Ethnographic Analogies between South Andean patterns of Dance-Music Tradition and their Pre-Hispanic Evidence* (editado por E. Hickmann y R. Eichmann). ISGMA: 279-287. Rahden, Alemania.
2004b. "Influencia musical de Tiwanaku en el Norte de Chile: el caso del 'siku' y de la 'antara'". En: *Tiwanaku. Aproximaciones a sus contextos históricos y sociales* (compilado por Mario A. Rivera y Alan L. Kolata): 193-220. Universidad Bolivariana. Santiago de Chile, Chile.
https://www.academia.edu/21642724/Pre_Columbian_Flute_Tuning_in_the_Southern_Andes (consultado el 5 de diciembre de 2022).
2000. "Sonido rajado. Historical Approach". En: *The Galpin Society Journal* núm. LIII: 233-251. Londres, Inglaterra.
1998. "Sonido rajado. The Sacred Sound of *Pifilcas*." En: *Galpinn Society Journal* núm. LI: 17-50. Londres, Inglaterra.
1995. *Música en la piedra. Música prehispánica y sus ecos en Chile actual.* Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile, Chile.
1993. "Siku". En: *Revista Andina* año 11, núm. 2: 473-486. Bartolomé de Las Casas. Cusco, Perú.
1982. *La Música en América Precolombina. Investigación y dibujos*. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago, Chile.

PORTUGAL ORTIZ, Max.
1998. *Escultura prehispánica boliviana*. Carrera de Arqueología y Antropología de la Universidad Mator de San Andrés. La Paz, Bolivia.

POSNANSKY, Arthur.
1945. *Tihuanacu the cradle of american man*. J.J. Augustin Publisher. Vols.1 y 2. Nueva York, Estados Unidos.
1957. *Tihuanacu the cradle of american man*. J.J. Augustin Publisher. Vol. 3. Nueva York, Estados Unidos.

PRÜMERS, Heiko.
2014. *100 años de investigaciones arqueológicas en los llanos de Mojos*. En: *Arqueoantropológicas*: (año 4) núm. 4: 11-53. INIAM/UMSS. Cochabamba, Bolivia.

RAMOS, Jhanneth.
2022. "Registro de bienes culturales sonoro-musicales del MUSEF". En: *Informe de investigación*. Manuescrito en propiedad del autor. La Paz, Bolivia.

SACHS, Curt.
1940. *The History of Musical Instruments*. W.W. Morton & Company. Nueva York, Estados Unidos.

SAGÁRNAGA, Jédu.
1995. *Metalistería suntuaria del prehispánico.* Tesis de grado de la carrera de Arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.

SÁNCHEZ, Gonzalo y Vanessa RODENS DE POZUELOS.

2013. "Las voces de los instrumentos sonoros silenciados: breves observaciones respecto a las posibilidades científicas de la arqueomusicología en Mesoamérica". Museo Nacional de Arqueología y Etnología. *XXVI Simposio de investigaciones arqueológicas en Guatemal*: 1085-1040.

SÁNCHEZ, Walter y Ramón SANZETENEA.

2000. "Producción sonora e instrumentos musicales prehispánicos en los Andes meridionales". En: *Instrumentos musicales prehispánicos de Bolivia*. *Boletín del INIAN* núm. 17. Universidad Mayor de San Simón. Cochabamba, Bolivia.

2002. "Instrumentos sonoros en las culturas prehispánicas. Un primer acercamiento. Instrumentos musicales durante el Horizonte Medio (caravanas Tiwanaku y su influencia)". En: *La música en Bolivia. De la Prehistoria a la Actualidad*: 33-51. Fundación Simón I. Patiño. Cochabamba, Bolivia.

SCHAEFFNER, André.

1980. *Origine des Instruments de Musique*. Mouton Editeur. París, Francia.

SCHAEFFER, Pierre.

2003 (1966). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza música. Madrid, España.

STEVENSON, Robert.

1968. *Music in Aztec and Inca Territory*. University of California Press. Los Ángeles, Estados Unidos.

VALENCIA, Américo.

1989. *El* siku-*zampoña: Perspectivas de un legado musical preincaico y sus aplicaciones en el desarrollo de la música peruana*. CIDEMP. Lima, Perú.

VEGA, Carlos.

1946. *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Centurión. Buenos Aires, Argentina.

VEGA, Garcilaso de la.

1991 (1609). *Comentarios Reales de los Incas* (t. I y II). Fondo de la Cultura Económica, Lima, Perú.

WIKIPEDIA.

2023. "Music Archaelogy". https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Music_archaeology&oldid=1131427030
(consultado el 1 de marzo de 2023)

MEGÁFONOS Y MONOLITOS EN EL TEMPLO DE KALASASAYA. LA VOZ DE LA *WAK'A* EN TIWANAKU

José Luis Paz Soria[1]
Mary Isabel Fernández Callisaya[2]
Estefanía Sofía Rada Zapata[3]

Introducción

En el presente trabajo se analizarán los megáfonos de andesita del sitio de Tiwanaku. Uno de estos altavoces se encuentra en el recinto de Kalasasaya y fue escuetamente descrito por Arthur Posnansky (1945) como un orificio inconcluso taladrado por ambos lados y con dos pequeñas horadaciones laterales en uno de sus extremos para colocar una retícula que servía para realizar observaciones astronómicas. Otro breve estudio realizado por un otorrinolaringólogo (del Carpio, 2004) equiparó la forma de la oquedad de los dos megáfonos de Kalasasaya con la morfología de un tímpano humano: por ende, eran utilizados para escuchar conversaciones dentro de esta edificación. Pese a estas escasas investigaciones, el uso de estos bloques como altavoces se ha popularizado en las redes sociales.[4]

Cabe mencionar que en Tiwanaku existen cuatro megáfonos (Figura 1), los cuales tienen las siguientes propiedades: 1) Estos elementos generan efectos de amplificación y reverberación[5] a las voces que se emiten con ellos. 2) Estos altavoces están *in situ* en la pared norte de la segunda plataforma de Kalasasaya (Posnansky, 1945). Es decir, fueron intencionalmente incorporados al muro de un templo. 3) El funcionamiento simultáneo de los megáfonos de Kalasasaya implicaba un dúo de voces y/o un cántico. 4) En la pared donde se instalaron estos altavoces se percibe un leve eco. 5) Los sonidos emitidos con estos megáfonos resonaban dentro de esta edificación, donde se erigieron varios monolitos y 6) Estos bloques también tienen propiedades auriculares, en otras palabras, se podían escuchar los rezos y las súplicas que se hacían en Kalasasaya.

La conjunción de estos elementos permite visualizar un inédito culto a las *wak'as* en el templo de Kalasasaya, con espectaculares entradas líticas, con monolitos finamente tallados que eran adorados como deidades y con sacerdotes/ayudantes detrás de los megáfonos, escuchando los rezos y las súplicas y/o cantando o simulando la voz de los dioses para transmitir sus vaticinios o voluntades a los devotos y peregrinos que acudían a este santuario.

Conviene destacar que durante la invasión eurohispana a Sudamérica, varios cronistas documentaron recurrente e insistentemente el uso de la palabra *wak'a* por parte de nuestros pueblos (Acosta [1590], 1954; de la Vega [1609], 1800; Gamboa, [1572], 1965, entre otros). Y es que el término *wak'a* no es una simple palabra en el glosario indígena. Es, más bien, un concepto fundamental en la religiosidad andina que engloba un amplio espectro de elementos arquitectónicos de distintas dimensiones, ídolos o estatuas antropomorfas hechas en piedra o madera, tumbas, momias o restos humanos, objetos (armas líticas, vasijas de cerámica, etc.), vestimentas, cabezas de animales (jaguares, pumas, venados, etc.), amuletos, diminutas figuras de arcilla o de piedra que representan humanos, animales o plantas e incluso animales vivos como víboras, sapos, mosquitos, etc. Las *wak'as* también eran lugares naturales (cuevas, cerros, ríos, etc.), amontonamientos de piedras a los costados de los caminos, fenómenos atmosféricos (relámpagos, remolinos de viento, granizo, etc.), los niños nacidos muertos o con defectos, así como las ceremonias, fiestas, danzas, procesiones y oraciones que se practicaban para honrar a las divinidades (Curatola, 2016, 2017; Delibes, 2012; Van de Gutche, 1990, entre otros).

---

1 Licenciado en Arqueología. Jefe de la Unidad de Museo del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Correo electrónico: jlpazs@yahoo.es

2 Licenciada en Arqueología. Consultora independiente. Correo electrónico: maferarqueo@gmail.com

3 Licenciada en Comunicación. Productora audiovisual y relaciones públicas del MUSEF. Correo electrónico: rada.estefania@gmail.com

4 https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=youtube+megafonos+de+piedra+tiwanaku#fpstate=ive&vld=cid:ff1692ea,vid:p1h5g-jhp-s

5 La reverberación es un fenómeno temporal de persistencia del sonido después de que la emisión de una fuente ha sido interrumpida (Carrillo, 2016).

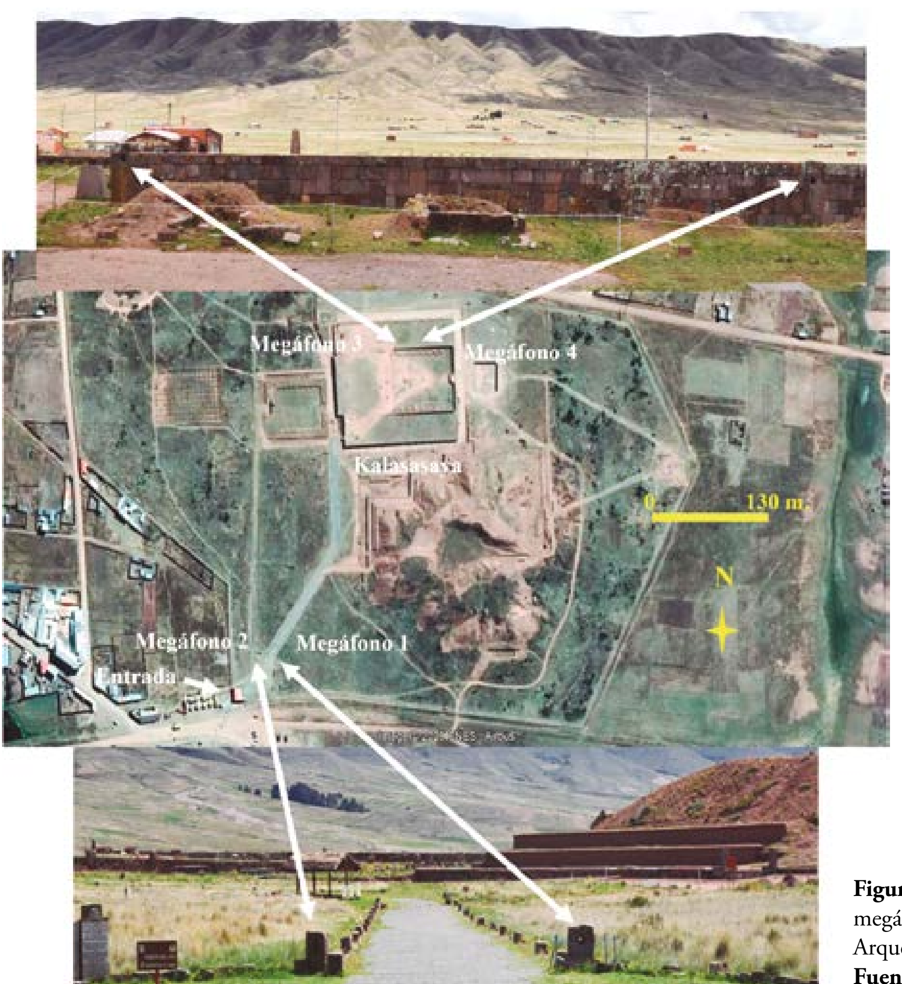


Figura 1: Ubicación de los cuatro megáfonos de piedra en el Complejo Arqueológico de Tiwanaku.
Fuente: Elaboración propia con base en Google Earth.

Queda claro que el concepto de *wak'a* se aplicaba a todo objeto, lugar o entidad sagrada, pero los cronistas distorsionaron esta percepción en su afán de extirpar la cosmovisión de los pueblos conquistados (Astvaldsson, 1994; Bovisio, 2011; Curatola, 2016, 2008, entre otros).

Los megáfonos

Los megáfonos son bocinas acústicas portátiles, cuyo extremo distal en forma de cono amplifica la voz de una persona u otros sonidos y la lleva hacia una dirección determinada (Figura 2). El sonido se introduce por la boca angosta del megáfono y las ondas de sonido se expanden por el extremo opuesto. Los megáfonos aumentan el volumen de la voz y/o el sonido y son utilizados para la transmisión de información a multitudes y la gestión de masas (Wikipedia, 2022).

Los precursores de los megáfonos se rastrearon hasta los pequeños conos sobresalientes de las bocas de las máscaras de la antigua Grecia (siglo V a.C.), que aumentaban las voces de los actores en los teatros, además de cuernos, tubos de cobre y trompetas de papel maché (Wikipedia, 2022).

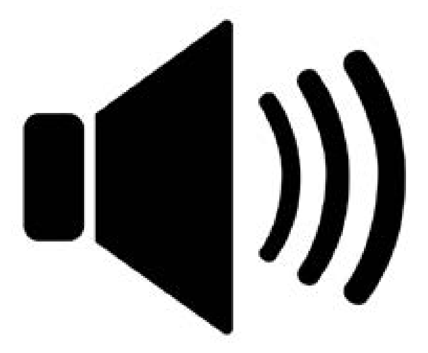


Figura 2: Ícono de un altavoz con su forma típicamente cónica.

Wikipedia (2022), curiosamente, dice sobre la palabra "megáfono": "[…] en las ruinas de Tiahuanaco hay piedras alrededor del lugar central con agujeros en el perfil del megáfono. Hoy se desconoce su propósito, pero como pueden mostrar los guardias locales, es posible amplificar la voz humana, ya que es lo suficientemente fuerte como para escucharla en un área grande".

Otro aspecto a resaltar es que, cualquier megáfono tiene intrínsecamente una propiedad auditiva o auricular por su forma cónica, en otras palabras, apoyando el oído en el extremo más estrecho del aparato se pueden escuchar sonidos a mayores distancias (Wikipedia, 2022), pero no existen antecedentes de auriculares en tiempos pretéritos en la región andina.

Los megáfonos de piedra de Tiwanaku

Al iniciar el recorrido pedestre en el complejo arqueológico de Tiwanaku, los encargados de administrar el sitio colocaron dos bloques de andesita que destacan por sus pequeñas oquedades. Esta ubicación facilita el trabajo de los guías de turismo, pues pueden hacer demostraciones del uso de estos bloques como megáfonos.

El megáfono uno mide 69 cm de ancho (debajo de la oquedad) por 43 cm de largo y 71 cm de alto (Figura 3a), pero su base está fracturada. Es decir, este bloque era la parte superior de una pilastra. En el anverso y reverso del bloque se evidencian restos de pulido, pero la mayor parte es alisada. En el anverso, la oquedad mide 28 cm de alto por 28 cm de ancho y en el reverso 14 cm de alto por 14 cm de ancho. La oquedad es bastante cónica y en su extremo saliente se observan estrías (Figura 3b). Sin embargo, el resto de su interior es una circunferencia bien pulida. Ambos atributos delatan la artificialidad de este hueco.

El megáfono dos mide 52 cm de ancho (debajo de la oquedad) por 40 cm de ancho y 85 cm de alto (Figura 4a) y, al igual que el anterior caso, su base está fracturada. Por lo tanto, era la parte superior de un pilar. En el anverso y reverso del bloque se aprecian restos de pulido, aunque la mayor parte es lisa. En el reverso se observan cuatro rebajes tallados de 9 cm de profundidad (Figura 4b). En el anverso, la oquedad mide 25 cm de alto por 13 cm de ancho, mientras que el reverso tiene 11 cm de alto por 13 cm de ancho. Este alargamiento de la oquedad en el anverso no afecta su forma interna, la cual es esencialmente cónica con paredes pulidas.

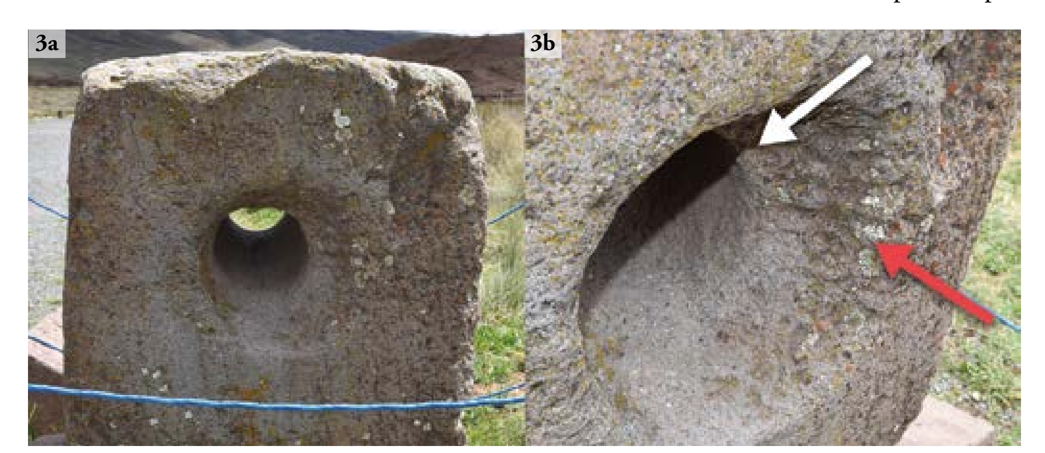


Figura 3a: Anverso del megáfono uno a la entrada del Complejo Arqueológico de Tiwanaku.
Figura 3b: La flecha roja indica la ubicación de las estrías, mientras que la blanca señala el pulido interno que evidencian su carácter artificial.

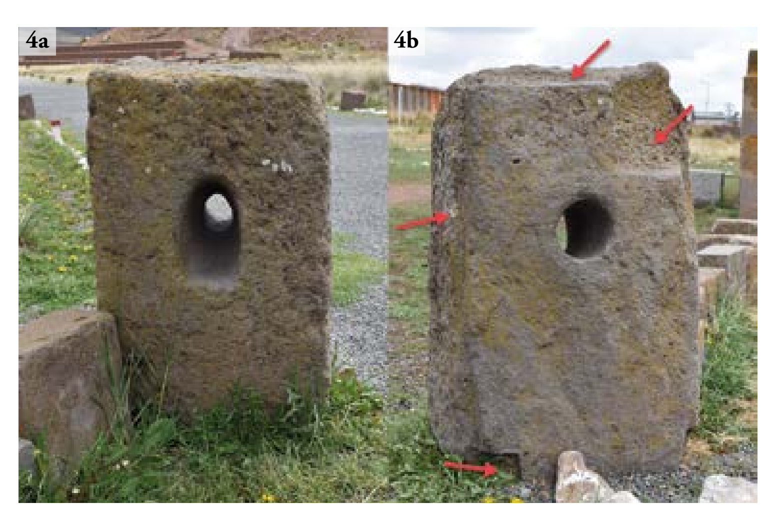


Figura 4a: Anverso del megáfono dos a la entrada del Complejo Arqueológico de Tiwanaku.
Figura 4b: Reverso del megáfono dos. Las flechas rojas señalan la ubicación de los rebajes para su ensamble con sillares.

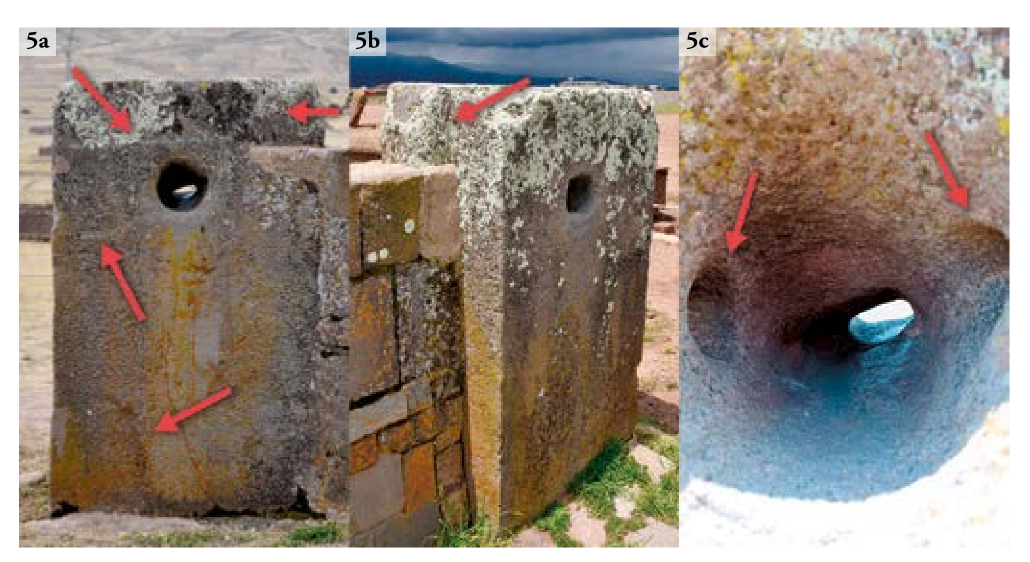
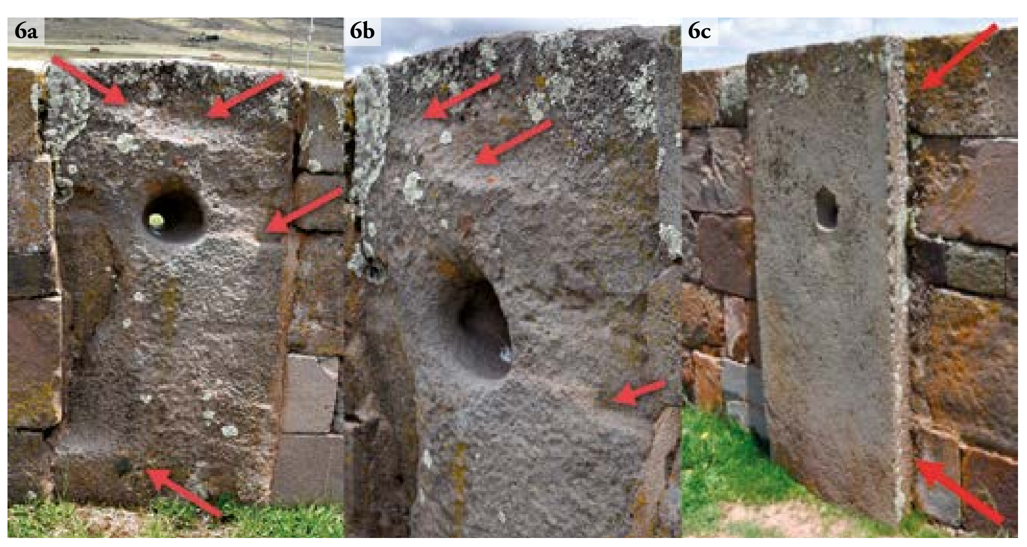


Figura 5a: Anverso del megáfono tres en la esquina noroeste de la segunda plataforma del templo de Kalasasaya. Las flechas rojas señalan la ubicación de los rebajes. **Figura 5b:** Reverso del megáfono tres. La flecha roja indica la ubicación del rebaje en su costado este. **Figura 5c:** Las flechas rojas muestran los dos agujeros opuestos a la salida del megáfono.



Figuras 6a y 6b: Anverso del megáfono cuatro en el muro norte, al medio de la segunda plataforma del templo de Kalasasaya. Las flechas rojas señalan la ubicación de los rebajes erosionados alrededor de la oquedad. **Figura 6c:** Reverso del megáfono cuatro. Las flechas rojas indican el rebaje en todo su costado oeste, el cual fue emparejado con el muro restaurado por el Centro de Investigaciones Arqueológicas de Tiwanaku (CIAT).

El megáfono tres mide 1,60 m de alto por 99 cm de ancho (debajo de la oquedad) y 54 cm de largo y, a diferencia de los anteriores bloques, su tope es pulido (la mayor parte del anverso y el reverso tiene estas características). En el anverso se aprecian cuatro rebajes tallados de 2 a 10 cm alrededor de la oquedad (Figura 5a). En el reverso hay un rebaje de 20 cm de profundidad que recorre todo su costado este (Figura 5b). En el anverso, la oquedad mide 20 cm de alto por 20 cm de ancho y, en su borde, existen dos pequeños agujeros de 5 cm de profundidad opuestos entre sí, totalmente intencionales (Figura 5c). Estos últimos tienen una línea de desgaste. En el reverso, la oquedad mide 15 cm de alto por 15 cm de ancho y está a 1,10 m del suelo. Sus paredes internas son pulidas pero irregulares.

Este bloque se encuentra en la esquina noroeste de la segunda plataforma del templo de Kalasasaya y fue fotografiado parcialmente enterrado a principios del siglo XX (Sintich, 1903). Los posteriores trabajos de restauración del CIAT en Kalasasaya, en la década de 1960, adhirieron cuatro filas de sillares a su costado este.

El megáfono cuatro mide 1,87 m de alto por 89 cm de ancho (debajo de la oquedad) y 60 cm de largo y su tope es pulido. El anverso del bloque es liso pero el reverso pulido. En el anverso se pueden observar cuatro caladuras poco profundas alrededor de la oquedad (bastante dañadas o erosionadas) (Figuras 6a y 6b). Estas no

coinciden con los sillares del muro restaurado. En el reverso se aprecia un rebaje de 20 cm de profundidad en todo su costado oeste, pero las restauraciones del CIAT en la década de 1960 hicieron coincidir este rebaje con la superficie del muro y, por ello, se genera la impresión de que este bloque sobresale ligeramente hacia atrás (Figura 6c). En el anverso, la oquedad mide 24 cm de alto por 24 cm de ancho y, en su borde, existen dos pequeños agujeros confrontados que fueron hechos intencionalmente con una marca de desgaste. En el reverso, la oquedad mide 13 cm de alto por 13 cm de ancho y está a 1,18 m del suelo. La forma interna de la oquedad es bastante cónica y sus paredes están pulidas.

Este bloque se encuentra en el muro norte, al medio de la segunda plataforma del templo de Kalasasaya y no existen antecedentes sobre él.

Análisis de los megáfonos

Los megáfonos uno y dos son de baja altura porque están rotos y yacen descontextualizados. Por el contrario, los megáfonos tres y cuatro están enteros y, por ende, son más altos. Estos últimos son más gruesos y sus topes están pulidos,[6] probablemente para colocar sillares o adobes encima de ellos, lo que acrecentaría la altura de los muros restaurados por el CIAT. Estas características posiblemente brindaban un mayor efecto acústico al recinto.

Las superficies de los bloques son alisadas, lisas o pulidas, diferencias que parecen reflejar la mejor conservación o el daño por rotura, arrastre y traslado que sufrieron los dos megáfonos descontextualizados que están en la entrada del Complejo Arqueológico de Tiwanaku.

La altura de las oquedades desde el piso es de 1,10 m en el bloque tres y 1,18 m en el bloque cuatro. Ambas alturas son adecuadas para que gente andina de altura promedio pueda usar estos megáfonos sin encorvarse demasiado.

Otro dato que merece ser destacado es la presencia de profundos rebajes a lo largo de uno de sus costados, en el reverso de los megáfonos dos, tres y cuatro. Estas caladuras fueron hechas para el ensamble con sillares labrados (Posnansky, 1945) y determinan que el muro prehispánico era más ancho que la pared restaurada por el CIAT en Kalasasaya,[7] o en su defecto, estos tres bloques sobresalían levemente del muro, dando un realce visual a megáfonos que tenían una connotación acústica.

Otros rebajes, esta vez en el anverso de los bloques tres y cuatro, son poco profundos y se concentran alrededor de la oquedad. Estas caladuras también pueden ser atribuidas al ajuste con sillares, pero su poca profundidad y su disposición alrededor de sus oquedades parecen indicar el apoyo de tablas de madera para formar una "caja de resonancia" y así amplificar el sonido (Richard Mújica, comunicación personal, 2023). Cualquiera que sea la función de estos rebajes poco profundos, indudablemente están asociados a la emisión de sonidos hacia el interior del templo de Kalasasaya (se hallan concentrados en torno a las oquedades).

Una tercera disquisición son la forma interna de las oquedades pulidas, de las cuales se distinguen dos tipos: a) los primordialmente cónicos, que son los bloques uno y dos que eran amplificadores de sonidos[8] y b) los "aplanados", que son los megáfonos tres y cuatro del templo de Kalasasaya, donde el largo de sus oquedades se asemeja a la vía aérea de la laringe. Estas diferencias morfológicas de la parte interna de las oquedades aparentemente generan una mayor captación del sonido (a manera de auriculares) en el segundo tipo de megáfonos.

Otra disimilitud son los dos pequeños agujeros opuestos entre sí y ubicados en el borde de salida de los megáfonos tres y cuatro, los cuales presentan una línea de desgaste que delatan la inserción de una varilla de madera, totora u otro elemento para sostener algún tipo de membrana. Este aditamento en las bocas de salida de estos megáfonos indudablemente se relaciona con la producción de algún efecto acústico.

6 Posnansky (1945) sugiere que encima de estos pilares se colocó una superestructura.

7 Posnansky (1945) presume que el ancho del muro de la segunda plataforma de Kalasasaya era de 90 cm.

8 Las estrías del megáfono son marcas de transporte producidas por el arrastre de este bloque con sogas o, en defecto, cadenas en tiempos coloniales.

Finalmente, en un intento de identificar los pilares a los cuales pertenecían los megáfonos uno y dos, se midieron con exactitud sus bases rotas y se tomaron fotografías a detalle de sus planos de fractura para compararlas con las pilastras de Kalasasaya. Por desgracia, no se pudo concatenar ningún pilar con estos megáfonos, lo que indica que:

1. Las partes faltantes de estos megáfonos fueron destruidas durante el saqueo colonial.
2. La pared oeste de Kalasasaya fue reconstruida con varias pilastras nuevas y, en caso de que estos megáfonos hubiesen pertenecido a esta edificación, esta sería su probable ubicación,
3. Estos megáfonos incompletos pertenecen a otro templo Tiwanaku que no es Kalasasaya, el cual también tendría propiedades acústicas.

Pruebas de sonido en Kalasasaya

En dos oportunidades se efectuaron pruebas de sonido[9] en los cuatro megáfonos de Tiwanaku. Estos intentos fueron documentados con un sonómetro Smart Sensor AS804 para medir decibeles (dB) y, para realizar los registros audiovisuales, se utilizaron cámaras profesionales Sony y JVC.

En primera instancia se usaron instrumentos musicales (un *pututu*, un tambor, una zampoña, un pinquillo y la réplica de una trompeta prehispánica de cerámica),[10] registrando sus sonidos al lado y usando los megáfonos uno y dos para comparar las diferencias. Adicionalmente, se trazaron cinco líneas en frente de estos megáfonos, de los 60° hasta los 120° para crear una pequeña cuenca de sonido. En cada línea, mediante un sonómetro, se hicieron mediciones a los 3, 6, 9 y 12 m.

Estas pruebas determinaron que los instrumentos musicales no generan ningún efecto acústico en ambos megáfonos, salvo cuando la trompeta fue apoyada en la boca de la oquedad. En otras palabras, para que estos altavoces funcionen, se requiere el contacto musical con el bloque lítico.[11] Los resultados obtenidos con la trompeta de cerámica se muestran en el Cuadro 1.

MEGÁFONO UNO					
	s/megáfono	c/ megáfono			
		3 m	6 m	9 m	12 m
60°	61 dB	70 dB	70 dB	68 dB	59 dB
75°	65 dB	74 dB	76 dB	73 dB	68 dB
90°	65 dB	85 dB	81 dB	71 dB	74 dB
105°	61 dB	69 dB	72 dB	68 dB	67 dB
120°	62 dB	61 dB	69 dB	63 dB	64 dB

Cuadro 1: Resultados obtenidos con el sonómetro empleando la trompeta de cerámica en el megáfono uno de Tiwanaku.
Fuente: Elaboración propia.

Al natural, el sonido emitido por la trompeta llaga a los 65 decibeles. Sin embargo, con el megáfono sube 20 decibeles. Al alejarse del megáfono, los decibeles bajan gradualmente: las amplias oscilaciones en el abanico de análisis, sin lugar a dudas, se deben al viento. Pese a este inconveniente, parece existir una tendencia a que, al alejarse del megáfono, el sonido decrece levemente en volumen. Un segundo patrón es que el eje es más potente en volumen, mientras que las líneas diagonales son de menor potencia de sonido. Para corroborar esta apreciación, se hicieron varias mediciones fuera del abanico de análisis y los registros fluctúan entre los 40 y 50 decibeles.

9 Las pruebas de sonido en el recinto de Kalasasaya están disponibles en la siguiente lista de vídeos de: https://drive.google.com/drive/folders/1S3O66UMF4c2oFZH_ptv9i1GdRgqRy9AI?usp=drive_link

10 Esta réplica fue fabricada por Luis Callisaya, arqueólogo del Centro de Investigaciones Arqueológicas, Antropológicas y Administración de Tiwanaku (CIAAAT).

11 En el caso del tambor no se registró ninguna variación en el sonido porque el aro encima de la membrana de percusión no permite un contacto directo con el megáfono.

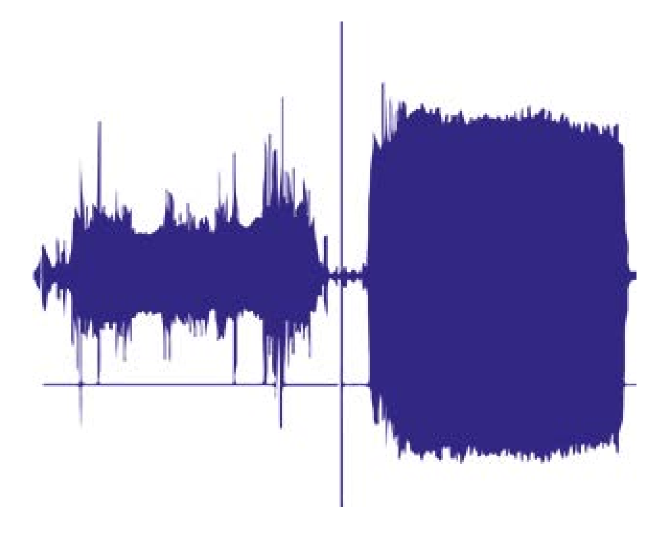


Figura 7: Diagrama de frecuencia del sonido en el megáfono uno. A la izquierda vemos a la trompeta sin megáfono y a la derecha a la trompeta con megáfono.

Adicionalmente se usó un diagrama de frecuencia para observar las oscilaciones del sonido (Gérard, 2011). Sin megáfono, el sonido emitido por la trompeta presenta varios picos irregulares por el viento, pero con el megáfono el sonido se visualiza como un bloque bastante homogéneo (Figura 7).

Estos resultados determinan que existe un incremento del sonido cuando se usa la trompeta en los megáfonos uno y dos, lo que corrobora su función como amplificadores. Por otra parte, la disminución del volumen, fuera del abanico de análisis, demuestra que el sonido se escucha más fuerte frente a los megáfonos y más débil en sus costados. Otro dato: esta vez del diagrama de frecuencia estipula que la utilización del megáfono acentúa los tonos graves. Estos sorprendentes resultados se complementan con el inesperado registro de la reverberación del sonido cuando se utilizan estos altavoces y con la identificación de un breve eco, el cual debe ser mejor documentado y analizado en el futuro.

Después de percibida la unidireccionalidad de los sonidos, se hicieron pruebas con voces normales y gritos en los megáfonos tres y cuatro de Kalasasaya, trazando un eje perpendicular a estos bloques para realizar mediciones con el sonómetro y registros audiovisuales a los 5, 10, 15 y 20 m de distancia. También se colocó una membrana de cuero y dos láminas de latón de 13 cm de diámetro (una plana de frente y la otra dentada de perfil) en las horadaciones laterales que están en los extremos de salida de ambos megáfonos. Estos aditamentos fueron colocados para experimentar la modificación o la amplificación de las voces.

En estas pruebas nos percatamos que, para lograr un efectivo aumento del sonido, se deben apoyar las dos manos en la boca de la oquedad, gesto que corrobora su uso como amplificadores de voces. También notamos que la amplificación y la reverberación son más perceptibles cuando se eleva la voz al máximo al momento de usar estos megáfonos. Las mediciones con el sonómetro se muestran en el Cuadro 2.

Estos resultados determinan que, al natural, los gritos se escuchan más fuertes con el megáfono tres y con menos potencia en el megáfono cuatro. Esta situación se debe a la inexistencia de una pared lateral (ver Figuras 5a y 5b) en primer megáfono y la presencia de ambas paredes en el segundo altavoz; es decir, los gritos se emiten detrás del muro en el megáfono cuatro y al costado y sin pared en el altavoz tres. También nos percatamos de que el sonido aumenta con el uso de ambos megáfonos, pero este incremento es más notorio en el altavoz cuatro (> 20 dB); además, al natural y con megáfono, el sonido disminuye gradualmente con la distancia. Por otra parte, los diagramas de frecuencia, al natural, presentan varios picos por el viento, pero con el megáfono el sonido se evidencia en un solo bloque, lo que muestra que hay un realce de los sonidos graves.

	MEGÁFONO TRES					MEGÁFONO CUATRO				
	Grito s/ megáfono	Grito c/ megáfono	Grito c/ cuero	Grito c/ latón	Grito c/ latón dentado	Grito s/ megáfono	Grito c/ megáfono	Grito c/ cuero	Grito c/latón	Grito c/ latón dentado
5 m	90 dB	90 dB	108 dB	107 dB	97 dB	71 dB	99 dB	93 dB	98 dB	92 dB

10 m	87 dB	90 dB	86 dB	88 dB	89 dB	72 dB	91 dB	91 dB	93 dB	94 dB
15 m	78 dB	84 dB	85 dB	86 dB	86 dB	65 dB	85 dB	85 dB	85 dB	87 dB
20 m	77 dB	85 dB	87 dB	87 dB	86 dB	61 dB	84 dB	85 dB	85 dB	86 dB

Cuadro 2: Resultados obtenidos con el sonómetro con gritos en los megáfonos tres y cuatro de Tiwanaku.

Nuevamente, y al igual que en los megáfonos uno y dos, se registró la reverberación de las voces y un pequeño eco en los megáfonos tres y cuatro, efectos acústicos que parecen ser más nítidos cerca de los muros. Otro dato a tomar en cuenta: en la membrana de cuero y en las láminas de latón se registró un leve aumento del sonido, principalmente en las proximidades de los muros, pero no así a mayores distancias. Creemos que, en un futuro, las membranas de cuero y las delgadas láminas de cobre, ajustadas a medida a las bocas de salida de estos megáfonos, pueden generar mayores efectos acústicos.

Otro experimento consistió en poner a dos personas gritando simultáneamente en los megáfonos tres y cuatro de Kalasasaya con un punto de registro al medio de estos altavoces. En esta prueba se oyó principalmente la amplificación de las voces, pero suponemos que la audición de este efecto depende de la distancia a los megáfonos, el ángulo de ubicación de los oyentes en relación a los altavoces e incluso el tono de las voces emitidas. Lo cierto es que la incorporación intencional de dos megáfonos a una misma estructura significa la generación de un par de sonidos que, en caso de ser simultáneos, conformarían un dúo o un cántico. Al respecto, queda pendiente hacer pruebas de sonido con voces agudas y graves para determinar la combinación de sonidos o la emisión de efectos acústicos por separado (amplificación versus reverberación).

Otro experimento consistió en lanzar gritos con el megáfono tres para escuchar el sonido en la cima de la pirámide de Akapana (140 m al sur). En esta prueba se percibió un leve aumento de las voces, pero el viento entrecorta demasiado el sonido. En consecuencia, creemos que el uso de este megáfono estaba restringido al interior del templo de Kalasasaya.

También se realizaron pruebas auditivas[12] con la música de un celular al máximo volumen y delante del megáfono tres a los 10, 20 y 30 m para comprobar su uso como auriculares (del Carpio, 2004). En estos experimentos, las personas detrás del muro no percibieron ningún sonido, pero a través de la oquedad del megáfono los sonidos se escuchan de forma clara y nítida, y decrecen gradualmente en volumen a medida que la persona con el celular se aleja del bloque. Este efecto ventana se debe a que la solidez del muro (sillares líticos) impide el paso de las ondas sonoras. Sin embargo, al ser oídas a través de una estrecha abertura, esas ondas sonoras parecen mejorar la escucha del sonido.



Figura 8: El templo de Kalasasaya en Tiwanaku. La flecha roja señala el muro externo y la flecha blanca el "patio interior".

12 Las pruebas auditivas en el recinto de Kalasasaya están disponibles en la siguiente lista de vídeos: https://drive.google.com/drive/folders/1S3O66UMF4c2oFZH_ptv9i1GdRgqRy9AI?usp=drive_link



Figura 9a: Escalinata principal de Kalasasaya fotografiada a principios del siglo XX.
Fuente: Sintich, 1903.
Figura 9b: Escalinata principal de Kalasasaya restaurada por el CIAT.
Figura 9c: La Puerta del Sol en el templo de Kalasasaya.
Fuente: Juan Manuel Rada.
Figura 9d: Puerta del panteón en Kalasasaya.
Fuente: Posnansky, 1945: 159.
Figura 9e: Jamba de portal en Kalasasaya.
Fuente: Vranich, 2010: 77.
Figura 9f: La flecha roja indica la ubicación de una jamba de un nuevo portal en Kalasasaya.
Fuente: Paz, 2022.

Elementos asociados a los megáfonos

Con el afán de analizar integralmente todos los elementos que se asocian a los megáfonos arriba descritos, se mencionarán brevemente las características del templo de Kalasasaya y de los monolitos hallados en su interior.

El templo de Kalasasaya

Kalasasaya significa "piedras paradas" en idioma aymara. Esta colosal estructura mide 135 m de este a oeste y 120 m de norte a sur. Sus cuatro paredes externas y parte de su plataforma interior fueron reconstruidas por el CIAT en la década de 1960 (Figura 8). En estos trabajos se proyectó la imagen de gruesos pillares de arenisca separados cada 5 m, promedio que se alternan con sillares de arenisca de distintos tamaños. Estas restauraciones han sido ampliamente criticadas (Gasparini y Margolies, 1980; Protzen y Nair, 2013; Vranich, 2010), ya que muestran serias inconsistencias con los tempranos registros (dibujos de viajeros del siglo XIX, las primeras fotos del sitio) y con el plano hecho por Arthur Posnansky en 1945, donde se registraron dos plataformas sobrepuestas con un templete semisubterráneo al medio.

Pese a estos cuestionamientos, estamos seguros de que los megáfonos tres y cuatro permanecen *in situ* porque fueron mapeados por Posnansky (1945: pl III) como pilares aislados de un alineamiento interno del templo de Kalasasaya, y posteriormente restaurados por el CIAT en esta ubicación. La antigüedad de este relevamiento y su asociación con bloques alineados son, a nuestro entender, prueba irrefutable de que estos bloques originalmente formaban parte del muro de la segunda plataforma.

Adicionalmente, se tienen varias puertas líticas en Kalasasaya. *A priori* se asume que la escalinata principal, de 7 m de largo por 2,3 m de alto, con siete peldaños (los tres últimos labrados en un solo bloque) y dos gruesos pilares a sus costados, era la única entrada a esta edificación. Este acceso fue fotografiado por los hermanos Sintich en 1903 (Figura 9a) y restaurado por el CIAT el siglo pasado (Figura 9b). Sin embargo, muy pocos investigadores consideran que la mítica Puerta del Sol (Figura 9c), de 3 m de alto por 4 m de largo, cuya iconografía ha sido ampliamente estudiada y debatida (Agüero *et al.*, 2003; Cook, 1994; Janusek, 2008, entre otros), sea otro acceso a este templo. Más paradójico aún, Arthur Posnansky (1945: 159) fotografió la puerta denominada "del panteón", de 1,9 m de largo por 2,2 m de alto, que se presume estaba dentro de Kalasasaya (Figura 9d) y Alexei

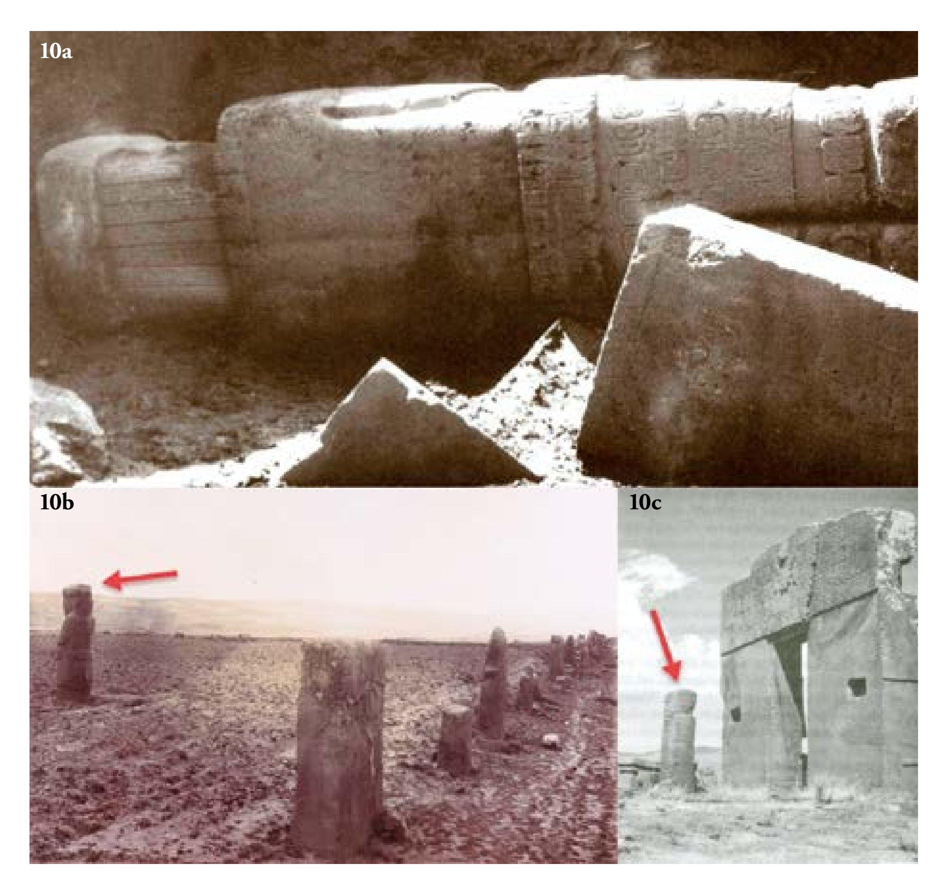


Figura 10a: Monolito Ponce al momento de su descubrimiento.
Fuente: Ponce, 2004: 251.
Figura 10b: La flecha roja señala la espalda del monolito el Fraile en la esquina suroeste de Kalasasaya.
Fuente: Sintich, 1903.
Figura 10c: La flecha roja indica la ubicación del monolito Antropomorfo 1 al lado de la Puerta del Sol.
Fuente: Portugal Ortiz, 1998: 172.

Vranich (2010: 77) se percató de la presencia de una jamba en este recinto (Figura 9e). Es más, uno de nosotros (Paz, 2002) documentó otra jamba dentro de esta estructura (Figura 9f).

La escalinata principal de Kalasasaya obviamente está *in situ* por haber sido labrada en una espectacular masa lítica, mientras que los demás portales fueron descontextualizados durante su traslado (del panteón hoy en el Museo Lítico de Tiwanaku) o yacen rotos e incompletos en el interior de esta estructura. Pese a estos movimientos y destrucciones, resulta obvio que en Kalasasaya se levantaron varias puertas líticas para acceder a distintas plataformas.

Los monolitos de Kalasasaya

Una de las principales características de Tiwanaku son sus monolitos, que representan un personaje antropomorfo hecho en bloques de arenisca o andesita, de apariencia rígida y geométrica, con bandas cefálicas o turbantes sobre la cabeza, ojos con lagrimales, nariz rectangular, boca cuadriforme, con hombros, manos recogidas sobre el pecho agarrando vasos ceremoniales, inhaladores u otros objetos sagrados, con fajas decoradas en la cintura, faldones ornamentados, piernas divididas y pies rectangulares. Sin embargo, sus principales característica son sus tallados en bajo relieve en gran parte del cuerpo, con motivos típicamente Tiwanaku. Se presume que la mayoría de estos monolitos fueron venerados del 400 al 1100 d.C. (Janusek, 2008; Portugal Ortiz, 1998; Posnansky, 1945, entre otros).

En Kalasasaya se hallaron tres monolitos en su interior. El primero de ellos (denominado "Ponce"), tiene 3 m de alto y 79 cm de largo (Ponce, 2004). Fue desenterrado a 2,10 m de profundidad de su actual ubicación (Figura 10a), 32 m al sureste del megáfono cuatro. Un segundo monolito es el "Fraile", de 2,3 m de alto por 76 cm de largo, fue excavado por Stubbel en 1877 (Ponce, 2004; Protzen y Nair, 2013) y fotografiado por los hermanos Sintich en 1903 en la esquina suroeste de Kalasasaya (Figura 10b). Un tercer monolito es el "Antropomorfo 1", de 1,7 m de alto por 50 cm de largo (Figura 10c). Fue fotografiado en la década de los cincuenta del siglo pasado al lado de la Puerta del Sol (Portugal Ortiz, 1998: 172). Actualmente se encuentra en el Museo Lítico de Tiwanaku.

Lo cierto es que dentro del templo de Kalasasaya se implantaron y adoraron a uno o varios monolitos en algún momento entre el 400 al 1000 d.C. (Paz, 2022).

La voz de las *wak'as* según los cronistas

> [Pachacama] El cual estaba edificado sobre un pequeño cerro hecho a mano todo de adobes y de tierra, y en lo alto puesto el edificio, comenzando desde lo bajo y tenía muchas puertas pintadas ellas y las paredes con figuras de animales fieros. Dentro del templo donde ponían el ídolo, estaban los sacerdotes que no fingían poca santimonia. Y cuando hacían los sacrificios delante de la multitud del pueblo, iban los rostros hacia las puertas del templo, y las espaldas a la figura del ídolo, llevando los ojos bajos y llenos de gran temblor […] que *delante de la figura de este demonio sacrificaban número de animales, y alguna sangre humana de personas que mataban* y que en sus fiestas, las que ellos tenían por más solemnes, *daba respuesta* (Cieza de León, [1553], 2005: 196 [énfasis de los autores]).

> [Pachacama] En este templo hay relación cierta, *que hablaba visiblemente el demonio* y daba respuestas desde su *oráculo*, y que a tiempos vían una culebra muy pintada; y esto de *hablar y responder el demonio* en estos falsos santuarios y engañar a los miserables *es cosa muy común* y muy averiguada en Indias […]. El modo que tenían de *consultar a sus dioses* los ministros infieles hechiceros era como el demonio les enseñaba; *ordinariamente era de noche*, y entraban las espaldas vueltas al ídolo, andando hacia atrás, y doblando el cuerpo y inclinando la cabeza, poníanse en una postura fea, y así consultaban. *La respuesta de ordinario* era en una manera de silvo temeroso, o con un chillido, que les ponía horror, *y todo cuanto les avisaba y mandaba* era encaminado a su engaño y perdición […](Acosta, [1590], 1954: 153 [énfasis de los autores]).

Estos breves párrafos de dos afamados cronistas del siglo XVI, el soldado Pedro Cieza de León y el padre José de Acosta, narran la adoración a Pachacamac en el sur del Perú durante la Conquista, y en ellos se evidencia de forma inequívoca que el mencionado ídolo daba respuesta.

Al respecto, existe abundante literatura sobre la condición oracular y, por ende, la facultad de hablar de las antiguas *wak'as* a través de sus sacerdotes. Estos, para contactarse con la divinidad, inhalaban substancias psicotrópicas o ingerían grandes cantidades de chicha para entrar en trance, y en este estado recibían las revelaciones del ídolo. Se acercaban a las imágenes de noche, ya sea postrados, de bruces o caminando hacia atrás, llorando con expresiones de lamento o recitando plegarias en un lenguaje incomprendido con los ojos cerrados y, al momento de hacer las preguntas, sacrificaban animales y derramaban su sangre sobre los ídolos. Estos respondían inmediatamente o días después con voces, silbidos, ruidos o señales que solo los sacerdotes podían interpretar (Curatola, 2017, 2016, 2008; Pinasco, 2019, 2018; Topic, 2008, entre otros).

Las *wak'as* se encarnaban en algún elemento material (un monolito de piedra), eran vestidas con elaborados textiles a los que se adherían adornos de oro y plata y eran consultadas por reyes o sacerdotes antes de emprender importantes actividades públicas o comunales (iniciar faenas agrícolas, construir canales, guerras), aunque la gente común también recurría a ellas para emprender viajes, diagnosticar enfermedades, determinar la veracidad de una confesión, localizar un bien perdido, solicitar sanaciones, etc. (Curatola, 2008; Eeckout, 2008; Topic, 2008, entre otros). También recibían atenciones rituales (fiestas, danzas, procesiones, etc.) y regularmente les entregaban sacrificios, obsequios y ofrendas que dependían de la condición económica y social de los devotos y/o el tipo de ritual solicitado. Estos oráculos adquirían mayor prestigio e influencia cuando acertaban en sus predicciones, pero también perdían adeptos y ofrendas cuando fallaban en sus vaticinios (Curatola, 2016; Delibes, 2012; Van de Gutche, 1990, entre otros).

Las *wak'a*s se implantaban en templos cuyas paredes tenían pinturas, tapices y láminas de oro y plata. A estos templos únicamente accedían los sacerdotes y/o la gente de elite. Alrededor, cuartos anexos eran utilizados para realizar oraciones, ayunos, narraciones, cantos, bailes, sacrificios, observaciones astronómicas, la elaboración de calendarios agrícolas y el almacenamiento de ofrendas y tributos. Las paredes de estas habitaciones estaban decoradas con pintura polícroma que representaban escenas míticas o ceremoniales destinadas a transmitir mensajes que inducían a la veneración del ídolo, ornatos que se alternaban con grandes hornacinas donde se colocaban momias de personajes encumbrados u objetos sagrados (Curatola, 2016; Pinasco, 2019 y Van de Gutche, 1990).

Este armazón teórico desarrollado sobre la base de la información colonial en Perú (Curatola, 2008; Makowski, 2016 y Shimada, 2014) es perfectamente aplicable a Kalasasaya. No dudamos que esta estructura

era un antiguo templo y que uno o varios monolitos hallados en su interior fueron adorados como deidades en algún momento entre el 400 al 1100 d.C. El detalle que faltaba es la condición oracular de estos ídolos o cómo comunicaban sus mensajes a sus devotos y creyentes.

En Kalasasaya, la voluntad de las *wak'as* se expresaba a través de megáfonos de piedra intencionalmente incorporados a la arquitectura para generar un sonido envolvente mediante la amplificación o reverberación de las voces. Estos sonidos eran emitidos por sacerdotes y/o ayudantes que se ocultaban detrás de gruesos muros de piedra. Y más sorprendente aún: estos podían escuchar las súplicas de los devotos y peregrinos que se arrodillaban a varios metros de distancia del ídolo, en las proximidades de los muros, donde la audición y los efectos acústicos son más nítidos. Enterados de las rogativas, daban una respuesta simulando ser la voz de las *wak'as* o cantando. Esta escena era más impactante si se desarrollaba de noche, en recintos impregnados con el humo de varios sahumadores, en estado de embriaguez o después de consumir substancias alucinógenas y con sacerdotes rociando la sangre de los animales sacrificados a los ídolos invocados.

Reflexiones finales

Resulta paradójico que los megáfonos de Tiwanaku, y especialmente los de Kalasasaya, no hayan sido estudiados por los arqueólogos (aunque existe más de un centenar de investigaciones que se publicaron desde el siglo pasado). Y es que estos fueron convenientemente ignorados porque se desconocía su función.

A nuestro entender, las oquedades de los cuatro megáfonos analizados fueron talladas intencionalmente con formas específicas para amplificar el sonido (los megáfonos 1 y 2) y/o para funcionar como altavoces/auriculares (los megáfonos 3 y 4). También manifestamos nuestro pleno convencimiento de que estos megáfonos funcionaban principalmente con voces, y que los cuatro generaban importantísimos efectos acústicos (amplificación, reverberación, realce de sonidos graves y eco) a los sonidos que se emitían con ellos. Otra conclusión tiene que ver con que estos megáfonos son demasiado particulares: primero, porque no eran objetos portátiles para crear sonidos aislados y, segundo, porque fueron incorporados a las paredes de una estructura desde el diseño, como aditamentos sonoros fijos y permanentes que amplificaban y distorsionaban el sonido hacia el interior de un templo. Estas características determinan que Kalasasaya era una edificación realmente excepcional en los Andes prehispánicos, debido a que poseía una dimensión acústica única para la ejecución de sus prácticas rituales. Más allá de esta conjetura, creemos que el uso de los megáfonos en Kalasasaya se concatenaban con otros elementos que, curiosamente, siempre estuvieron a la vista del público y de los arqueólogos, vale decir, el templo y los monolitos. El disociar estos megáfonos de la estructura que los contenía y de los monolitos hacia los cuales iba direccionado el sonido, es simplemente desconocer la intencionalidad de su construcción y el alcance de estos sorprendentes altavoces. La imagen de creyentes, peregrinos y autoridades que acudían a Kalasasaya para venerar a un monolito, subiendo por amplias escalinatas pétreas, caminando por elaboradas plataformas y atravesando fastuosos portales líticos para ser recibidos por sacerdotes que estaban ataviados con finos vestidos, quienes producían bastante humo en incensarios, y a quienes se entregaban numerosos productos agrícolas, textiles, vasijas decoradas y materiales exóticos en calidad de ofrendas, además de camélidos, cuyes y aves para ser sacrificados, cobra fuerza en nuestras mentes. Los representantes de la deidad inducían a los recién llegados al consumo y la libación de chicha y la inhalación de substancias alucinógenas antes de postrarse delante de una *wak'a* para suplicar favores, bendiciones o sanaciones. Otros sacerdotes, estratégicamente ubicados detrás de los altavoces/auriculares, escuchaban estas rogativas y emitían una respuesta con voces graves y/o cánticos. Toda esta impresionante parafernalia ritual se desarrolló entre el 400 al 1100 d.C., que corresponde al lapso de vigencia de la cultura Tiwanaku. En este escenario, la posibilidad de que los megáfonos uno y dos pertenezcan a otra estructura que también tenía efectos acústicos en su diseño y construcción, no hace más que ampliar el sorprendente espectro sonoro de los templos.

Finalmente, debemos reconocer que son básicos los registros con el sonómetro y las grabaciones audiovisuales. A futuro, se debe recurrir a mediciones como estas con sus respectivos equipos especializados en acústica, además es importante realizar pruebas de sonido con voces agudas y graves para corroborar la emisión de dúos o cánticos simultáneos para demostrar la combinación de sonidos amplificados con reverberantes. También se deben hacer restauraciones digitales de la pared oeste del patio interno de Kalasasaya y así analizar la utilización del sonido en una estructura cerrada. Otra tarea pendiente es crear "cajas de resonancia" virtuales delante de los megáfonos tres y cuatro para explorar su impacto en las voces proferidas, etc. Pese a estas limitaciones, consideramos que esta inédita aproximación a un fenómeno acústico en el recinto de Kalasasaya es bastante reveladora y abre las puertas a nuevas interpretaciones sobre la importancia del sonido en las ceremonias y en los templos Tiwanaku.

Este trabajo en el imponente templo de Kalasasaya de Tiwanaku, no es más que un limitado aporte a la revalorización de los antiguos saberes de esta cultura y esperamos que, a futuro, se analice mejor esta tecnología ancestral que funcionaba sin electricidad hace miles de años, y de la cual somos absolutamente dependientes hoy en día.

Agradecimientos

Queremos expresar nuestros más sinceros agradecimientos a las siguientes personas por su desinteresada ayuda durante la realización de la presente investigación:

A Gonzalo Choque, director ejecutivo del Centro de Investigaciones Arqueológicas, Antropológicas y Administración de Tiwanaku (CIAAAT). A Luis Callisaya, arqueólogo del CIAATT, a Ireneo Uturunco, Isaac Calisaya, Richard Mújica y Gabriela Behoteguy, compañeros del MUSEF. A Juan Manuel Rada, Edson Choque, pasante del MUSEF. A Rubén Mamani y Luis Viviani, arqueólogos independientes. A Heriberto Mamani, funcionario del CIAAAT.

Bibliografía

ACOSTA, José de.
1954 (1590). *Historia natural y moral de las Indias*. Biblioteca de autores españoles. Madrid, España. Disponible en: https://enriquedussel.com › txt › PyF_siglo_XVI

AGÜERO, Carolina, Mauricio URIBE y José BERENGUER.
2003. "La iconografía Tiwanaku: el caso de la escultura lítica". En: *Textos antropológicos* vol. 14, núm. 2: 47-82. La Paz, Bolivia.

ASTVALDSSON, Astvaldur.
1994. Wak'a: *an Andean religious concept in the context of Aymara social and political life.* Tesis para obtener el doctorado en Filosofía. Universidad de Londres. Londres, Inglaterra.

BOVISIO, María.
2011. "Las huacas andinas: lo sobrenatural viviente". Edición de Peter Krieger. En: *La imagen sagrada y sacralizada*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México DF, México.

CARRILLO, Eréndira Anais.
2016. *Análisis de las condiciones acústicas del espacio prehispánico para la transmisión del mensaje oral y musical. Caso de estudio: La Plaza de la Estela de los Dos Glifos en Xochicalco, Morelos*. Tesis de Maestría. Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. Ciudad de México, México.

CIEZA DE LEÓN, Pedro de.
2005 (1553). *Crónica del Perú. El señorío de los incas*. Fundación Biblioteca Ayacucho. Caracas, Venezuela.
Disponible en: www.http:bibliotecayacucho.gob.ve

COOK, Anita.
1994. *Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen*. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.

CURATOLA, Marco.
2017. "Los oráculos de los confines del mundo. Pachacamac, Titicaca y el Inca Tupa Yupanqui". En: *Pachacamac, el oráculo en el horizonte marino del Sol poniente*: 167-197. Fondo Editorial BCP. Lima, Perú.
2016. "La voz de la *huaca*. Acerca de la naturaleza oracular y el trasfondo *aural* de la religión andina antigua". *El inca y la huaca. La religión del poder y el poder de la religión en el mundo antiguo andino*: 259-316. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.
2008. "La función de los oráculos en el Imperio inca". *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo*: 1-54. Instituto Francés de Estudios Andinos. Lima, Perú.

DEL CARPIO, Gustavo.
2004. "Los caracoles de Tiwanaku". En: *Archivos bolivianos de historia de la medicina* vol. 10, núm. 1-2. La Paz, Bolivia.

DELIBES, Rocío.
2012. *Desenterrando tesoros en el siglo XVI. Compañías de huaca y participación indígena en Trujillo del Perú*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Universidad de Sevilla. Sevilla, España.

EECKHOUT, Peter.
2008. "El oráculo de Pachacamac y los peregrinajes a larga distancia en el mundo andino antiguo". En: *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo*: 161-180. Instituto Francés de Estudios Andinos. Lima, Perú.

EECKHOUT, Peter.

2004. "La sombra de Ychsma. Ensayo introductorio sobre la arqueología de la costa central del Perú en los períodos tardíos". En: *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* vol. 33, núm. 3: 403-423. Lima, Perú.

GASPARINI, Graziano y Luise MARGOLIES.

1980. *Arquitectura inka*. Prensa de la Universidad de Indiana. Bloomington y Londres, Inglaterra.

GÉRARD, Arnaud.

2011. "El sonagrama: una representación práctica de los sonidos". En: *Revista Boliviana de Física* vol. 18: 37-49.

JANUSEK, John Wayne.

2008. *Ancient Tiwanaku (Case Studies in Early Societies)*. Prensa de la Universidad de Cambridge. Cambridge, Reino Unido.

MAKOWSKI, Krzysztof.

2016. "Pachacamac y la política imperial inca": En: *El Inca y la huaca. La religión del poder y el poder de la religión en el mundo antiguo andino*: 153-208. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.

PAZ, José Luis.

2022. *Akapana como wak'a (400 al 1100 d.C.) y Tiwanaku como ciudad sagrada. Documentos coloniales, arqueología y nuevas evidencias. Seminario patrimonio construido. Culturas constructivas vinculadas a la conservación de estructuras líticas*.
Disponible en: https://ne-np.facebook.com/1633014563642556/videos/704853300958251/

PINASCO, Alfio.

2019. *Pachacámac. Templos, montañas astros y agua*. Universidad Ricardo Palma. Lima Perú.

2018. "Oráculos, peregrinos y calendarios en el santuario de Pachacamac". En: *PLURIVERSIDAD* año 1, núm.1: 155-175. Universidad Ricardo Palma. Lima Perú.

PONCE SANGINÉS, Carlos.

2004. *Estudio sobre economía y tecnología en Tiwanaku prehispánico: ensayo de síntesis arqueológica*. Universidad Americana y producciones CIMA. La Paz, Bolivia.

PORTUGAL ORTIZ. Max.

1998. *Escultura prehispánica boliviana*. Carrera de Arqueología y Antropología-UMSA. La Paz, Bolivia.

POSNANSKY, Arthur.

1945. *Tihuanacu. La cuna del hombre americano*. Tomos I-II. Editor: J.J. Augustin. Nueva York, Estados Unidos.

PROTZEN, Jean-Pierre y Stella NAIR.

2013. *The Stones of Tiahuanaco: A Study of Architecture and Construction (Monograph 75)*. Prensa del Cotsen Institute of Archaeology. Universidad de California. Los Angeles, Estados Unidos.

SHIMADA, Izumi.

2014. "La naturaleza del centro ceremonial de Sicán y su reflejo en la organización sociopolítica Sicán". En: *Cultura Lambayeque*: 49-78. EMDECOISEGE S.A. Chiclayo, Perú.

SINTICH, Hnos.

1903. "Mission scientifique française en Amérique du sud: travaux et fouilles de Tiahuanaco 1903".
https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/archives/image/54931

TOPIC, John R.

2008. "El santuario de Catequil: estructura y agencia. Hacia una comprensión de los oráculos andinos". En: *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo*: 55-80. Instituto Francés de Estudios Andinos. Lima, Perú.

VAN DE GUTCHE, Maarten.

1990. "*Carving the world*"*: Inca monumental sculpture and landscape*. Tesis doctoral. Universidad de Illinois. Illinois, Estados Unidos.

VRANICH, Alexei.

2010. "Plataformas, plazas y palacios en Tiwanaku, Bolivia (500·1000 a.d.)". En: *Señores de los imperios del sol*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito. Lima, Perú.

WIKIPEDIA.

2022. "Megáfono". Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Meg%C3%A1fono.

SONORIDADES DE CUERPOS Y OBJETOS

Patricia L. Alvarez Quinteros[1]

Introducción

El acervo del MUSEF incluye más de 33 mil Bienes Culturales que se encuentran resguardados bajo las mejores condiciones de seguridad y cuyo registro y estudio avanza paulatinamente sin dejar de sorprender a las y los investigadores. Tal es el caso de un conjunto de aerófonos correspondientes a diferentes partes de Bolivia y a diferentes épocas, entre las cuales se reconocen ocarinas, silbatos y silbadores que presentan diferentes formas y tecnologías de emisión de sonido a través del flujo del aire.

Cabe resaltar que en este volumen se encontrará información detallada sobre muchos de los artefactos que se encuentran en la colección MUSEF, por lo cual me tomo la libertad de encaminar la reflexión hacia un lineamiento que vengo desarrollando con anterioridad y que tiene que ver con el carácter mediador de los objetos en los procesos de la vida cotidiana de las familias (en ámbitos tan amplios que van desde la domesticidad hasta las ritualidades).

En esta oportunidad, en resonancia con el tema que nos ocupa (la reflexión del MUSEF entorno a las sonoridades, las músicas y sus espacios), pretendo abrir una reflexión entorno a la capacidad de los objetos de mediar en los espacios a través del sonido. Y también deseo abrir el debate sobre los nexos que se generan con las corporalidades y los *acuerpamientos* de estas sonoridades y los procesos de producción de los espacios de las músicas y los sonidos.

Una de las premisas fundamentales para comprender el planteamiento que ofrezco es que el estudio del sonido es, evidentemente, un proceso pluridisciplinar, y en el caso del estudio de los sonidos en el pasado no puede ser diferente. A través del estudio del sonido se puede acercar a las comunidades en torno a las culturas musicales y, en el caso de los espacios musicales del pasado, esto es posible gracias a las fuentes organológicas, iconográficas y otras fuentes escritas antiguas (De Luis Mariño y Maicas Ramos, 2022). Sin embargo, también se debe reconocer que los estudios y reflexiones alrededor de los espacios musicales, especialmente del pasado, son un campo que se encuentra en desarrollo, como se verá a lo largo de este trabajo.

Sonoridades y objetos

En la vida cotidiana, altamente multisensorial por definición, los estímulos sonoros tienen gran importancia y permiten un acercamiento a las existencias, praxis, significados, resistencias y persistencias de los sonidos y las sonoridades en relación con su entorno natural y cultural (Caria y Moreno, 2021). Sánchez Huaringa (2015) explica, por ejemplo, que la música es parte intrínseca de la formación y desarrollo de las sociedades desde la antigüedad y central en espacios inmateriales espirituales que reflejan y expresan la vida material, la realidad y los imaginarios colectivos de las sociedades (Caria y Moreno, 2021; Sánchez Huaringa, 2015). Esta importancia es manifiesta en la diversidad organológica y la complejidad acústica que existe desde la antigüedad, y en la cual cada objeto, sonoro o musical se inserta en un espacio para cumplir una función social que hablan también de una especialización laboral y una presencia transversal en las prácticas locales (Bejarano González, 2017).

También es innegable que los objetos son la materialización de una amplia red de conocimientos y de prácticas de transmisión de habilidades que van desde la destreza de reconocer los materiales para la elaboración de los

1 Arqueóloga graduada de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Tiene un doctorado en Desarrollo Territorial por la Universidad Católica de Lovaina y formación posgradual en Gestión del Patrimonio en la Universidad Mayor de San Simón (UMSS). Es curadora en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Ha realizado investigaciones arqueológicas en diferentes áreas de Bolivia y se ha desempeñado como especialista arqueóloga en proyectos de desarrollo de infraestructura, así como proyectos de investigación en el ámbito de la arqueología y los estudios territoriales. Actualmente es curadora en el MUSEF.
Correo electrónico: palvarezq.bo@gmail.com

objetos hasta las habilidades de elaborarlo y, posteriormente, de interactuar con el cuerpo del objeto para un fin común. Este proceso se puede definir como *Yanak Uywaña* (Espejo Ayca, 2022), que en este caso no solo se aplica al proceso de crianza del objeto en sí mismo, sino que se proyecta como el tejido de una relación de cooperación entre la persona (o personas) que intervienen en la crianza y los objetos en sí mismos.

En estos procesos se puede comprender la crianza de los objetos y su importancia como mediadores con la crianza misma de los sonidos, tal como Espejo, Ayca y Arano (2023) explican. A partir de su participación en los contextos, sean festivos o cotidianos, los objetos sonoros adquieren identidad, despiertan y permiten una serie de interacciones de las sociedades con el territorio vivo (Espejo, Ayca y Arano, 2023).

De esta manera, al analizar los objetos se obtiene un acercamiento a la vida material de las entidades socioterritoriales del pasado, afrontando el reto de identificar los lazos que se tejen entre estos y los aspectos sociales y políticos de las prácticas cotidianas de las sociedades. En este proceso de análisis, que se puede nombrar como interpretación, se generan narrativas sobre las "otras" sociedades, algunas de ellas del pasado, muchas veces sin haber tenido contacto con los actores y actoras sino con base en patrones que experimentamos en la actualidad y a partir de un bagaje de conocimientos ya conocido (Vaquer, 2018).

También es importante considerar que no todo artefacto sonoro era o es un instrumento musical, ya que muchas veces tienen funciones sociales específicas y no de productores de música. Un ejemplo de esto son los *huayllaqipa,* conocidos también como *pututus*, los cuales probablemente fueron utilizados específicamente para rituales religiosos (como en el caso de Chavín) y también para emitir códigos o mensajes a través de una diversidad de sonoridades, compartiendo convocatorias o alertas como se registra en el caso de la época Inka, y que permanece en la región Andina, con algunas transformaciones en el pasado, siendo posible que los silbatos y las trompetas tuvieran un uso no musical (Sánchez Huaringa, 2015).

A partir de los objetos que sirvieron para producir y ejecutar sonidos, entre ellos códigos y música, se pueden obtener accesos en diferentes niveles hacia un paisaje sensorial que manifiesta ciertos aspectos culturales que trascienden a lo físico y material, tales como lo ritual, el género y el simbolismo (García Beito y Jiménez Pasalodos, 2011; Perelló y Llull, 2019) y por lo cual es necesario abrir nuevas ventanas para comprender los objetos como sujetos interactuantes en un entramado de relaciones sociales con otros objetos, con las personas, con otros seres del territorio vivo y con los espacios que crean (Alvarez Quinteros, 2022; Flores Ortiz, 2019).

Por otra parte, si bien la música es una de las sonoridades más reconocidas y estudiadas, se debe considerar que los objetos son agentes sonoros en una multiplicidad de espacios, y componen paisajes sonoros en todos ellos. Me gustaría brevemente mencionar un par de ellos, para fortalecer mi argumento.

Un buen ejemplo son los paisajes sonoros de la domesticidad en las cocinas. Es bien sabido que esta es una experiencia multisensorial, donde el sentido del oído se complementa con los demás para marcar una serie de prácticas que producen sonidos a través de las interacciones físicas, pues los sonidos son fenómenos físicos producidos por la vibración de los cuerpos. De esta forma, no solo los aromas señalan los momentos en el proceso de cocción, sino también los sonidos. En el caso de la elaboración de la chicha, por ejemplo, es justamente el ritmo y la frecuencia del sonido que hacen las burbujas al reventar quienes indican el punto de fermentación de la bebida. De igual manera, el sonido de las ollas mismas, el ritmo que sale de las personas que cocinan, compondrán un paisaje sonoro de la domesticidad que acentúa la identidad de los lugares (Medrano Huaquira, 2007).

Como parte de este mismo paisaje, las conversaciones que tienen lugar en la cocina han sido sujetas a un sinfín de análisis, concluyendo que estos lugares domésticos, ruidosos y aparentemente caóticos, son espacios políticos por excelencia, ya que tienen una importancia fundamental en la transmisión de conocimientos y valores (Monsalve *et al.*, [manuscrito presentado para su publicación]). Entonces, cuando se trata el tema de las sonoridades, no solo se debe tomar en cuenta la música: el paisaje sonoro se presenta como una herramienta altamente eficaz para reflexionar en torno a ellas.

Un segundo ejemplo que me gustaría compartir es la sonoridad del movimiento de los cuerpos. Por un lado, propongo imaginar o practicar la experiencia háptica de la caminata en un espacio natural. La multiplicidad de sonidos producidos por los seres del entorno es impresionante. Entonces, aun sin el uso de la palabra, se puede comprender claramente cómo el cuerpo humano se convierte en un agente de sonoridad y de silencios. Al

interactuar con la presencia de un agente extraño al medio, en general la reacción de los animales habitantes del entorno es el silencio y la quietud o bien una precipitada huida que causará una cacofonía inusual. La caminata es una de las experiencias más sonoras, el roce del cuerpo en sí mismo al moverse, los sonidos de los pasos o aquellos producidos por el contacto con las plantas, por ejemplo. Todo esto nos lleva a comprender hasta qué punto los sonidos están presentes en la experiencia humana y cuánto se los ha subestimado en la reflexión sobre el pasado, en especial, la multiplicidad de sonidos de la domesticidad. En las prácticas de caza, por ejemplo, el sonido de los cuerpos debe ser controlado cuidadosamente, ya que constituye un factor de riesgo, por lo cual los silencios se vuelven relevantes y los sonidos se acuerpan en los gestos de los grupos de cazadores cuando deben limitar la palabra. En estos mismos escenarios, aparecen los gestos sonoros de imitación y onomatopeya, los cuales servirán para reducir el riesgo de la voz humana dentro de un paisaje dominado por un entorno en el cual los seres humanos no son los protagonistas.

En este segundo ejemplo, quisiera también proponer la interacción de los cuerpos con los objetos que lo cubren y adornan como un proceso de producción de sonoridades. La fricción de los textiles producen sonidos sutiles pero diversos, los grados de tensión de los hilos, el sonido del golpeteo o del vaivén de las prendas al ejercer un movimiento, producen también sonidos en cualquier circunstancia. Por lo tanto, es importante considerar como objetos sonoros todos aquellos que se mueven en interacción con otros (De Luis Mariño y Maicas Ramos, 2022).

Particularmente, llama la atención los ornamentos y accesorios que son altamente sonoros (como los collares), aunque no sea su función principal. Si bien estos objetos sonoros aportan en espacios de domesticidad, vale la pena comprenderlos en sus interacciones significativas en espacios festivos y rituales (De Luis Mariño y Maicas Ramos, 2022; García Ventura y López Beltrán, 2009; Perelló y Llull, 2019).

Adicionalmente, es necesario reflexionar en torno a la crianza de los objetos y de los sonidos como procesos paralelos que se entrelazan permanentemente alrededor de los acuerpamientos de los unos y los otros, mediando experiencias sonoras que implican involucramientos multisensoriales (como la danza, por ejemplo).

De esta forma, los instrumentos musicales pueden ser considerados como una parte de un escenario en el cual interactúan con otros objetos que también producen sonidos dentro de espacios donde la música es buscada y generada con propósitos festivos o rituales. Así, aquellos objetos que no tienen como función principal la producción de sonidos, aportarán a una sonoridad secundaria pero no negligente, ya que acompañarán el ritmo al moverse los cuerpos.

En el presente documento, se realiza un recorrido por algunos bienes de la colección de aerófonos del MUSEF, entre ellos ocarinas, silbatos y silbadores, bajo una mirada de contexto y de paisaje sonoro, buscando comprender los diferentes roles de los objetos dentro de la dinámica social en la cual se insertan contextualmente.

Instrumentos musicales y objetos sonoros

Una clasificación básica de los objetos sonoros como instrumentos musicales puede realizarse de acuerdo a la producción de sonidos que aquellos hacen. Así, se conocen los siguientes: idiófonos, cuando los sonidos es producido por la materia misma del instrumento (sin recursos vibratorios secundarios como membranas o cuerdas); los membranófonos, que emiten sonidos por acción del golpe y la vibración de membranas como cueros de animales u otros; los aerófonos, cuyo generador de sonido es el aire oscilante y, finalmente, los cordófonos, que producen sonido a partir de la vibración de una o varias cuerdas (Bejarano González, 2017; Sánchez Huaringa, 2015). Estas características, sumadas a los datos de cronología, forma de elaboración, materiales y otros de la naturaleza física de los instrumentos, definirán un cuerpo organológico que permita un acercamiento a las tecnologías de producción de sonidos en las sociedades. En otras palabras, son considerados instrumentos sonoros todos los objetos que posean la capacidad de emitir sonidos a través cualquier mecanismo o acción (y los instrumentos musicales constituyen una parte de ellos).

Las tres primeras categorías enunciadas (idiófonos, membranófo y aerófonos) forman parte de las colecciones organológicas conocidas en América en la época prehispánica (Caria y Moreno, 2021). Mientras que los cordófonos empezaron a ser introducidos durante la Colonia y tienen un gran impacto en la música americana, generando nuevos patrones que forman parte actualmente de los rasgos identitarios de la música local, como es el caso de los violines en el piedemonte andino-amazónico (Barrientos, 2021) o bien en regiones del sur del país.

Entre las múltiples funciones atribuidas a los objetos sonoros a los que se les atribuye la característica de ser instrumentos musicales, se pueden mencionar, según Caria y Moreno (2021), a los siguentes:

- Ceremonias de carácter ritual, de diálogo con seres tutelares, muchas veces en escenarios dirigidos por celebrantes y con el uso de sustancias alucinógenas, en las cuales la música adquiere un rol fundamental para complementar el flujo de los rituales.
- Celebraciones y espacios festivos.
- Actividades de pastoreo y caravaneo con camélidos.
- Comunicación y emisión de mensajes.
- Imitación de los sonidos de la naturaleza, como el canto de las aves u otros animales con importancia totémica o cósmica.
- Como manifestaciones o emblemas de poder y en circunstancias beligerantes.

Por su misma identidad, los instrumentos musicales caracterizan los espacios rituales y festivos debido a que son esencialmente productores de música: armonías, ritmos y melodías. Los instrumentos musicales también acompañan a la danza, sumando de esa manera un nuevo factor al análisis de las interacciones de los instrumentos y sus acuerpamientos.

Otras interacciones significativas entre los objetos que permiten comprender su importancia en el medio social son las representaciones iconográficas, ya sea en literatura o en objetos de cerámica o figurinas líticas, entre otras. Sin embargo, ese es un tema que no trataremos en esta oportunidad, eso sin dejar de subrayar que es provocador, ya que permite plantear nuevas preguntas sobre los paisajes sonoros y las interacciones y espacios de los objetos productores de música.

Por otro lado, con la finalidad de comprender los acuerpamientos en la crianza de los objetos sonoros e instrumentos de música, me parece pertinente acudir a la actividad pedagógica reciente, la cual muestra cómo se establecen relaciones físicas con los materiales y el desarrollo multisensorial que ocurren, principalmente, para comprender los procesos físicos de la producción del sonido y la labor manual de la construcción de un instrumento (Aguilar y Mendes, 2019). Esto nos permite proyectar la importancia de la producción de los instrumentos musicales por sus ejecutantes, suponiendo que, debido a su naturaleza, silbatos y ocarinas eran de uso personal.

El sonido en los silbatos, y particularmente en las ocarinas, se produce a partir de la presión en el espacio cerrado y en el cual se insufla: el aire parece crecer y necesita por dónde salir, pero al hacerlo, es expulsado con menor presión que la exterior y esto produce una vibración en los orificios de entonación. La diferencia de presión, entre el aire que sale del instrumento y la presión externa, producen una suerte de retroceso del aire saliente (Warren, 2015). Esto implica también una tecnología de construcción de los instrumentos, comprendiendo el comportamiento de los sonidos que la física y las matemáticas explicarían siglos más tarde.

Otro dato importante a ser considerado es que las ocarinas, al no ser tubulares, abren una multiplicidad de posibilidades para producir sonidos en cuerpos globulares e irregulares, con orificios de entonación casi libremente distribuidos a través del cuerpo. Esta característica es explicada matemáticamente por Warren (2015), tomando como referencia a Wead (1902), afirmando que si hay dos aberturas en una caja de resonancia y el flujo de aire de uno no interviene con el flujo de aire del otro, y de esa manera se sumarán los diámetros de ambos orificios y facilitarán el flujo de aire. Este efecto se multiplicará a medida que existan orificios en la pared de la pieza, mientras el carácter de la vibración no cambie, la frecuencia de la vibración aumentará gracias a la suma de los diámetros abiertos de los orificios de entonación (Wead, 1902: 428, citado en Warren, 2015). Sin embargo, los orificios de las ocarinas, cuando son más de uno, están ubicados paralelamente en el cuerpo de la pieza (con una finalidad háptica).

Sin embargo, queda por explorar una línea fenomenológica alrededor de los instrumentos, especialmente de aquellos que existen desde la época prehispánica y que me gustaría proponer en torno al soplo y el aliento como capacidades corporales que tienen un alcance espiritual, pues comparten la esencia de los seres y permiten una transmisión que va más allá de los sonidos como fenómenos físicos. Para ello, Hachmeyer (2022) propone un par de razonamientos que me parecen fundamentales. Uno de ellos tiene que ver con el soplo como una manifestación de existencia. Hachmeyer plantea la influencia del viento como soplo de un ser tutelar que tiene gran importancia en los ciclos de crianza, ya que puede llevarse a las nubes que traen las lluvias (Rosing, 1996; citado



Figura 1: Flautas globulares.
Fuente: Colección MUSEF.

por Hachmeyer, 2022). De esa manera, se ejecuta la música saliente de los *pinkillos* y avanza hacia las capacidades curativas y saludables, entendiéndola como una forma de comunicación interespecífica (Hachmeyer, 2022): todo lo dicho es, justamente, un segundo razonamiento adecuado para exponer esta línea.

Hay que reconocer que, para comprender esta otra forma de acuerpamientos de la música y los roles de los instrumentos como mediadores, debemos recurrir a nuevas líneas de reflexión, las cuales corresponden al giro ontológico y proponen una ontografía (Brabec de Mori, 2022; Rozo López, 2022) y en la cual se exploran y reconocen los diálogos con otros seres dentro de un territorio vivo. En este ámbito, el canto y el silbido aireado se consideran una forma de diálogo y la música es un medio de comunicación (Rozo López, 2022). Volveré al aliento, que me parece primordial al ejecutar un instrumento aerófono, de acuerdo al estudio realizado por Rozo y López (2022): se puede reconocer que la respiración es la constatación de la vida, cuenta con un aliento vital a través del cual fluye la vida (Rozo López, 2022: 190). Esta importancia del aliento como aire respirado que ha transitado por el cuerpo, me parece central en los acuerpamientos y mediaciones que protagonizan los instrumentos musicales y otros objetos sonoros.

Aerófonos: cantos y silbidos

Una característica definitoria de los instrumentos musicales aerófonos es el uso de la vibración del aire emitido con mayor o menor fuerza y a través de diferentes mecanismos en los cuerpos de los objetos. Existe una organología muy diversa de instrumentos que incluye flautas, quenas, zampoñas, flautas transversales, silbatos, ocarinas, flautas globulares e inclusive vasijas silbadoras, con fines ceremoniales o domésticos (Bejarano González, 2017). La región andina, en la época prehispánica, muestra una gran variedad de aerófonos, entre ellos trompetas, las *huayllaqipa* (*pututu*), silbatos, ocarinas, flautas globulares y botellas silbadoras (Sánchez Huaringa, 2015).

Me detengo en las flautas globulares (algunas de ellas conocidas como ocarinas), las cuales, como ya lo anoté, son abundantes en los contextos arqueológicos andinos.

Las ocarinas presentan un orificio de insuflación y pueden tener de uno a seis orificios de digitación, los cuales tienen como objetivo el de definir las tonalidades sonoras del instrumento, como es el caso de los silbatos y las flautas.

Las flautas y silbatos globulares de la colección MUSEF están elaboradas en cerámica y lítico; se conocen también silbatos en hueso, concha y una mezcla de cera de abeja y cenizas vegetales, las cuales presentan una gran variedad de formas, decoración plástica, incisa o pintada, siendo muy frecuentes las ocarinas figurativas con representaciones principalmente zoomorfas (Bejarano González, 2017).

La pieza con el código ID 1412 es un silbato lítico de forma globular y se asemeja, en su morfología, a las flautas globulares con el código ID 8257, 6412 y 6413 (ver Figura 1), que están elaboradas en cerámica y presentan un solo orificio a la mitad del cuerpo, lo que permite la emisión permanente de sonido. El registro de una de ellas nos dice que corresponde a una comunidad uru-chipaya del departamento de Oruro, donde las flautas globulares se llaman *mayshu* que, de acuerdo a algunos testimonios, acompaña a las labores comunitarias en los campos (Blanes Jiménez y Pabón Banderas, 2018). El cuerpo de esta pieza es globular alargado y solo presenta el orificio de insuflación. Los instrumentos musicales tradicionales de los chipayas, como el *maisso,* el *patsi* y el *wanko* (sobre todo este último) está reservado a ocasiones muy íntimas donde se forma un conjunto musical de carácter ritual. Guerra Gutiérrez (1976) describe la flauta globular como si se tratase de una ocarina, y menciona que se caracteriza por ser un instrumento con solo dos agujeros, uno de cuales sería la embocadura y el otro serviría para modular el tono con un dedo. Además, menciona que los otros dos instrumentos guardan semejanza con las zampoñas. De acuerdo a Cavour Aramayo (1994), las flautas globulaes llevan el nombre de *khokho-ché* en las comunidades chipayas. En todos los casos anteriores, los objetos son nombrados como ocarinas a pesar de no contar con la boquilla de insuflación. Empero, en este artículo, las nombraremos flautas globulares, siguiendo de esa manera los argumentos antes presentados.

A pesar de que se tienen escasas referencias sobre la movilización colectiva de ocarinas en la actualidad, su presencia es bien reconocida en el Periodo Formativo (1500 a.C.-600 d.C.), lapso en cual se registra una gran cantidad de estas flautas globulares de cerámica con varios orificios de digitación y que, de acuerdo a Sánchez y Sanzetenea (2000), habrían sido de uso exclusivo de su poseedor o poseedora. En este periodo, ninguno de los instrumentos registrados presenta decoración alguna (Sánchez y Sanzetenea, 2000).

De acuerdo a Cavour Aramayo (1994), la familia de las flautas globulares, que él llama ocarinas, es amplia e incluye instrumentos de elaboración muy simples: calabazas y mates a los que se les practica dos orificios, uno de insuflación y el otro de entonamiento. A este grupo también corresponden los siguientes instrumentos (Cavour Aramayo, 1994):

- Entre los chipayas: *khokho-ché*.
- Entre las yuras y jukumanis: *wislulu*, *p'ulu* y *wauko*.
- Entre los guarayos: *chuyu-í*.
- En los grupos quechuas potosinos y los ava chaqueños, son conocidas como: *naseré* o *vilosco*.
- Entre los guaraníes: *iguiramimbí*.
- En La Paz se los llama: *chululu*, *bislulu* (o *sululu*), ojo de toro o los *pirijchos* (que pertenecen a este tipo de flautas globulares).



Figura 2: *Wislulus* o *wislukus* de Calcha (Potosí).
Fuente: Colección MUSEF.

En la colección del MUSEF se cuenta con un par de *wislukus*, *viloscos*, *wiliskos* (*wislulus*) procedentes de la región de Calcha (Potosí). Las piezas con los códigos ID 5008 y 5009 (ver Figura 2), están elaboradas en madera nogal, tienen forma discoidal y su cuerpo es aplanado. Lo más interesante de estos instrumentos son las decoraciones lineales que están diseñadas en las caras planas de los discos, presentan un par de orificios para ser colgadas del cuello y, de acuerdo a Cavour Aramayo (1994), su nombre proviene justamente de un vocablo antiguo que significa "algo colgado".

Lo que resulta impresionante para el autor es que el *wisluku* de la región quechua tiene su correspondiente en el territorio Ava Guaraní y que lleva por nombre *naseré*. Según Sánchez Canedo (1999), este tipo de silbatos circulares aplanados y decorados con incisiones lleva por nombre *igüramïnbí* (en guaraní es *igüira*, mientras que flauta es *mïmbí*). A pesar de estar elaborados en madera, *wislocos* o *wiloskos* son instrumentos esencialmente femeninos y se ejecutan durante las fiestas de carnaval (Sánchez Canedo, 1999).

La tecnología de producción de sonido de los *wislukus* parte de un orificio de insuflación que conecta a una cámara tallada en el cuerpo de la pieza y dos orificios laterales que sirven para la entonación.

Como ya se ha visto, el rasgo morfológico principal de las ocarinas es su forma globular, lo cual le da una amplia versatilidad para lograr sonidos y tonos, ya que permite que la superficie tenga bastante espacio para hacer orificios. El sonido es producido por el aire que entra por el orificio de insuflación y que luego atraviesa toda la pieza, mientras que el ejercicio de tapar o liberar el aire por los orificios de entonación permitirá lograr las melodías buscadas.

Pieza como la que lleva código ID 27863, catalogada como silbador, podría también incluirse en la familia de las ocarinas, gracias al abultamiento que presenta en el cuerpo. Esta pieza presenta una decoración incisa y corresponde a una réplica actual elaborada en roca basáltica. Tiene cuatro orificios en el cuerpo, además de otro que sirve de insuflación.

Otros instrumentos aerófonos, frecuentes en las épocas posteriores al Formativo, son unas flautas más largas, elaboradas con maderas, cañas o huesos y también instrumentos llamados *antaras*, muy similares a las zampoñas. Un caso particular es un silbato de hueso atribuido a la cultura Mojocoya (200 a.C.-600 d.C.), el cual es sobresaliente porque presenta grandes relaciones con la organología de las Tierras Bajas, especialmente en lo que refiere a los idiófonos de semillas y cascabeles. La colección MUSEF cuenta también con pequeños silbatos monotonales elaborados en hueso animal o madera (Sánchez y Sanzetenea, 2000). En este sentido, me interesa mostrar los silbatos que son otro instrumento musical importante de la época prehispánica y que suelen estar elaborados en huesos largos de animales (Sánchez y Sanzetenea, 2000).

En la colección del MUSEF se cuenta con una gran variedad de silbatos, los cuales se caracterizan por tener dos orificios para definir los tonos emitidos. Entre ellos, se cuentan un par de *jantarque*, silbatos de un solo orificio, provenientes de la región chicheña (ver Figura 3), elaborados en madera y con forma larga de sección ovoidal, que presentan una decoración incisa geométrica en la superficie del cuerpo. Estos silbatos se ejecutan de manera



Figura 3: *Jantarques* de la región de Chichas (Potosí).
Fuente: Colección MUSEF.



Figura 4: Silbatos con orificio de entonación en el centro del cuerpo.
Fuente: Colección MUSEF.



Figura 5: Silbadores de madera. **Fuente:** Colección MUSEF.

vertical y son considerados como instrumentos musicales esencialmente femeninos. También son conocidos en las tierras bajas (Sánchez Canedo, 1999).

Los *jantarque*, *jant'arki*, *jantarka* y *antarka*' son flautas longitudinales construidas en una sola pieza. En Potosí se los fabrica del algarrobo *taqu*, *najna* o *churki.* Sus dimensiones varían entre los ocho hasta los 50 cm de longitud y la tecnología de producción de sonido se la realiza a través de un solo orificio de insuflación, conectado a un tubo hueco horadado en toda la pieza de madera, ligeramente ovoidal y con perfil cónico. Las perforaciones que presenta a un lado sirven para colgarlo. Este es un silbato bitonal y la diferencia tónica se obtiene tapando y destapando el orificio inferior de la pieza (Civallero, 2021). También se trata de un instrumento principalmente femenino y preferido por las personas mayores.

Al igual que las ocarinas, son instrumentos muy antiguos que tuvieron una larga historia de resistencia, especialmente en la región Qara Qara y Chicha, en los Valles potosinos, desde donde se presume que su uso habría migrado hasta la región guaraní chiriguana, donde se conocen como *serere*, *senene* o *jocüro* (Cavour Aramayo, 1994; Civallero, 2021).

También se puede mencionar a la pieza que lleva el código ID 5801 y 5806, los cuales son silbatos con un solo orificio central en el cuerpo, elaborado en caña y que se denomina *nojwoolh*, silbato de los simbas (Cavour Aramayo, 1994). Es conocido en la región de Caraparí y del río Pilcomayo, donde las poblaciones wenhayeek usan el instrumento para amenizar las fiestas. Este silbato es de sonido agudo y permanente, muy parecido (de acuerdo al autor) a los que usan los agentes de tránsito. Estos se toman con ambas manos en posición horizontal y, como cuentan con un solo orificio, se sopla por el centro del cuerpo (ver Figura 4).

Similares características, aunque de menor tamaño, presenta la pieza con el código ID 21229, que ha sido elaborada en roca metamórfica y cuya proveniencia es desconocida. Esta pieza presenta la particularidad de que es un tubo hueco por ambos extremos. El sonido también se produce soplando en el centro del cuerpo y tapando con un dedo de cada mano los extremos. El sonido se realiza tapando y destapando un pequeñísimo orificio de

entonación ubicado justo al lado del de insuflación, y cuenta también con un orificio para ser colgado (lo cual indica que su uso era individual).

Los silbadores ayoreos también son un artefacto sonoro interesante, pues produce el sonido por el soplo en una boquilla y también se usa colgado en el cuello, para lo cual presenta un par de orificios. Las piezas con código 26116, 26117, 26118, 26120, 26121, 26122, 26123 y 26160 presentan formas cuadrangulares masivas con los bordes redondeados y los lados curveados ligeramente. Los ejemplares que forman parte de la colección del MUSEF están construidos en madera tajibo y presentan los cordeles en fibra vegetal, como pasa con la pieza con el código ID 2612. Esta presenta, adicionalmente, un par de pezuñas que complementan el sonido del silbador.

Estos silbadores, de origen ayoreo, son denominados *pota* y son utilizados en la fiesta de la Asojna o Asohna (Cavour Aramayo, 1994). Esta es un ave mítica de los ayoreos; a ella se le dedica la fiesta más importante del año y está relacionada con la renovación cíclica de la naturaleza. Sin embargo, también se refiere al uso de estos silbadores (como un medio de comunicación) en el bosque durante la actividad de la cacería.

En este brevísimo panorama de Bienes Culturales que forman parte del acervo del MUSEF pudimos ver claramente la gran diversidad de las técnicas de producción de sonido por medio del soplo y de la emisión de aire.

He querido reflejar instrumentos con uno, dos o ningún orificio de tonalidad para reflexionar sobre el rol de las interacciones en la producción de sonidos de artefactos simples, muchos de ellos elaborados en cerámica, piedra y madera, para comprender cómo las interacciones de los objetos producen sonoridades con base en las interacciones de los cuerpos y los objetos.

Debido a la simpleza de sus sonidos, se puede inferir que se trata de mecanismos para remedar los sonidos de las aves, establecer medios de comunicación con los seres tutelares para solicitar la caza o pedir permiso a los dueños para iniciar alguna actividad, agradecer o como medio de comunicación en espacios abiertos donde el uso de la voz es riesgoso (De Luis Mariño y Maicas Ramos, 2022)

Reflexiones finales

En la primera parte de este documento he expuesto la importancia de los contextos en los cuales se insertan los instrumentos musicales y sonoros, en los cuales interaccionan con otros objetos, con personas y con el entorno. En todos los objetos que compartí con las y los lectores, se ve una diversidad de interacciones que forman parte de su crianza, *Yanak Uywaña*, y que son la manifestación de diversos diálogos en diferentes momentos de la vida de estos artefactos sonoros como mediadores de espacios sociales domésticos y rituales en los que las sonoridades tienen importancia.

En primer lugar, la elaboración de los objetos forma parte de un proceso de conocimiento del entorno que incluye la selección de los mejores materiales que aseguren su permanencia y durabilidad, en el caso de las flautas globulares se buscan materiales que se ajusten a las necesidades de soplar, retener el aire, alta digitación y transporte. En la pequeña muestra que he compartido vemos a la piedra y la cerámica como materiales durables accesibles en algunos sectores, pero también se pudo observar el uso de maderas nobles como el roble, el tajibo y el nogal. Los mates y calabazas también parecen tener importancia en la elaboración de silbatinas, así como las cañas. La literatura expuesta en este artículo muestra los huesos largos como base para la elaboración de instrumentos musicales y artefactos sonoros. Esto condensa un primer sector de diálogos interespecíficos de las sociedades en busca de la música y el sonido controlado: conocer los materiales que servirán como base y acompañamiento. Al mismo tiempo constituye un primer acuerpamiento en términos de modelar los instrumentos, actividad en la cual entran en juego diferentes sentidos, haciendo referencia a la práctica performativa y de memoria que abre una inmensa reflexión dentro del paradigma de la Crianza Mutua.

La portabilidad de los objetos, al menos de los que muestro en este ensayo, es importante. Para ello se realizan orificios que permitan ser portarlos en el cuello, no solo al momento de ejecutar sonidos sino como ornamentación (como en el caso de los *wisluku*), lo cual muestra un fenómeno de acuerpamiento íntimo con su directo interactuante. Este es otro indicio de cómo las corporalidades, tanto de objetos como de ejecutantes, es íntima, ya que la ornamentación corporal no solamente es una manifestación identitaria, sino que sirve también como marcador de género y edad. Y demuestra la estima que se tiene con un objeto al considerarlo como una joya: Acompañante de las actividades cotidianas y festivas.

Al ser altamente portables, los objetos sonoros también pueden estar presentes en espacios domésticos y de la vida cotidiana, ya que su tamaño ayuda a su transporte fácil y seguro. Esto implica también una ampliación de los espacios en los cuales los objetos como flautas globulares y silbatos participan, aportando a los diversos paisajes sonoros que se componen en las diferentes actividades. En este sentido, la discusión puede abrirse hacia la importancia de la música y las sonoridades durante las actividades cotidianas, ya que se ha prestado mucha atención a la música en espacios festivos.

Finalmente, tal como se ha visto con los silbadores ayoreos denominados *pota*, estos sirven como medio de comunicación silenciosa, poniendo énfasis en el hecho de que muchas veces el uso de las voces puede constituir un riesgo para los cazadores. Sin embargo, al mismo tiempo, estos mismos objetos sirven para comunicarse en un contexto ritual muy importante, a pesar de su simpleza. Me refiero a la fiesta de la *asojna*. Si se tiene cierta familiaridad con la ella, se sabe que esta ave centraliza una serie de mitos que infunden respeto, miedo y rivalidad con los seres humanos. Por lo tanto, el uso del instrumento es una manifestación de esta atmósfera que intencionan las actividades del ritual.

Brevemente, para terminar, me gustaría enfatizar la crianza de los sonidos a partir del aliento y el soplo como forma de comunicación con los seres que habitan el territorio vivo y como estrategia de memoria. Este acuerpamiento fundamental para criar a los sonidos es también clave en la movilización de los objetos sonoros como mediadores entre espacios y seres. Cada vez que un objeto sonoro canta, traduce las intenciones que no están puestas en palabras y comparte el aliento vital con el entorno.

Bibliografía

AGUILAR, Igor Abdo y Adriana N. A. MENDES.
2019. “Confecção de Ocarina Para Educação Musical”. En: *XXVII Congresso de Iniciação Científica*. Campinas, Brasil.

ALVAREZ QUINTEROS, Patricia.
2022. “Objetos: Morfología y narrativa arqueológica”. En: *Anales de la Reunión Anual de Etnología 2021. Lenguajes y Poéticas.* MUSEF. La Paz, Bolivia.

BARRIENTOS SALINAS, Javier Alejandro.
2021. “Sonorismo indígena y ciclos cosmológicos del agua en el Piedemonte Andino-Amazónico”. En: *Antropología Americana* vol. 6, núm.12: 87-119.

BEJARANO GONZÁLEZ, Juan Manuel.
2017. *Inventario razonado de instrumentos musicales de la América prehispánica en dos colecciones de la ciudad de Valladolid*. Tesis de grado en Historia y Ciencias de la Música, Universidad de Valladolid. Valladolid, España.

BLANES JIMÉNEZ, José y Edgar PABÓN BANDERAS (compiladores).

2018. *Chipaya: Qnas Soñi (Hombres del Agua). Chipaya: Entre tradición y tecnología, hacia un municipio resiliente*. Grupo de Voluntariado Civil. Centro Boliviano de Estudios Multidisciplinarios. Unión Europea. La Paz, Bolivia.

BRABEC DE MORI, Bernard.
2022. “Epílogo”. En: *Contrapunto. Revista de musicología*: 291-296. Carrera de Música. Universidad Mayor de San Simón. Cochabamba, Bolivia.

CARIA, Mario Alejandro y Emanuel MORENO.
2021. “Vida y muerte de los instrumentos musicales prehispánicos de las tierras bajas del noroeste argentino”. En: *Antropología americana* vol. 6, núm. 12: 121-149.

CAVOUR ARAMAYO, Ernesto.
1994. *Instrumentos musicales de Bolivia*. Producciones CIMA. La Paz, Bolivia.

CIVALLERO, Eduardo.
2021. *Silbatos tradicionales de los Andes*. Wayrachaki editora. Bogotá, Colombia.

DE LUIS MARIÑO, Susana y Ruth MAICAS RAMOS.
2022. “Arqueología de los paisajes sonoros: una vitrina CERO dedicada al sonido de la prehistoria y la protohistoria”. En: *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* núm. 41.

ESPEJO AYCA, Elvira, Nicolasa, AYCA y Salvador ARANO.

2023. "*Chuyman thakhinakapa*: caminos del pulmón del sonido". *En: Samanan Qamasap Ist'añani. Sonoridades y espacios musicales:* 17-22. MUSEF. La Paz, Bolivia.

2022. *Yanak Uywaña. La crianza mutua de las artes*. Editorial del Estado Plurinacional de Bolivia. La Paz, Bolivia.

FLORES ORTIZ, Roberto.

2019. "Fundamentos de arqueosemiótica". En: *Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas* vol.26, núm. 76: 176-192. Ciudad de México, México.

GARCÍA BENITO, Carlos y Raquel JIMÉNEZ PASALODOS.

2011. "La música enterrada: Historiografía y metodología de la arqueología musical". En: *Cuadernos de etnomusicología* núm. 1: 81-108.

GARCÍA VENTURA, Agnès y Mireia LÓPEZ-BERTRAN.

2009. "Embodying performances in the ancient mediterranean". En: *ARANE* vol. I: 39-45.

GUERRA GUTIÉRREZ, Alberto.

1976. "Chipaya. Un enigmático grupo humano". En: *Ronda Iberia*: 23-31.

HACHMEYER, Sebastian.

2022. "El equívoco no-controlado de la musicoterapia: Salud, enfermedad y curaciones musicales entre los Kallawaya del Norte de los Andes bolivianos". *Contrapunto. Revista de musicología*: 121-159. Carrera de Música. Universidad Mayor de San Simón. Cochabamba, Bolivia.

MEDRANO HUAQUIRA, Sonia.

2007. *Proceso de elaboración de chicha de maíz (*Zea mays*): caso municipios de Punata, Cliza, Arbieto, Sipe Sipe, Tapacarí e Independencia del departamento de Cochabamba*. Tesis de grado para obtener la licenciatura en Ingeniería Agronómica. Universidad Mayor de San Simón. Cochabamba, Bolivia.

PERELLÓ, Laura y Bartolomeu LLULL ESTARELLAS.

2019. "Música y sonoridad en los ritos funerarios del Postalayótico mallorquín". En: *Archivo español de Arqueología* vol. 92: 105-118.

ROZO LÓPEZ, Bernardo.

2022. "Aliento y reversibilidad. Reflexiones sobre sonidos y músicas desde experiencias consustanciales con la abuelita Ayahuasca". *Contrapunto. Revista de musicología* núm. 2: 160-223.

SÁNCHEZ CANEDO, Walter.

1999. "Organología guaraní-chiriguano". En: *Boletín del INIAM - MUSEO* núm. 7: 1-12.

SÁNCHEZ HUARINGA, Carlos D.

2015. "Los primeros instrumentos musicales precolombinos: la flauta de Pan andina o la *antara*". En: *Arqueología y sociedad* núm. 29: 461-494.

SÁNCHEZ, Walter y Ramón SANZETENEA.

2000. "Producción sonora e instrumentos musicales prehispánicos en los Andes Meridionales". En: *Boletín del INIAN - MUSEO* núm. 17: 1-14.

VAQUER, José María

2018. Una descripción fenomenológica del objeto arqueológico. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, vol. 20(4), pp. 623-632.

WARREN, Donald.

2015. The ocarina, a tutorial. Tesis de maestría en Educación musical. VanderCook College of Music, Chicago.

Sanchez Canedo, W. (1999). Organología Guaraní -Chiriguano. *Boletín del INIAM - MUSEO, N° 7*, 1-12.

Sánchez, W., & Sanzetenea, R. (2000). Produccion sonora e instrumentos musicales prehispánicos en elos Andes Meridionales. *Boletín del INIAN - MUSEO, 17*, 1-14.



CAMPANAS ENCANTADAS DE MACHAQA: LA COLONIZACIÓN DEL TIEMPO AYMARA

Gabriela Behoteguy Chávez[1]
Freddy Álvarez Butrón[2]

Tocando la campana

> Las rutinas diarias, semanales, mensuales y anuales marcadas por el sonar de las campanas de los templos, la confesión periódica y la participación en la Eucaristía iban acompañadas […] (Abercrombie, 2006: 56).

El sonido de las campanas tiene lugar en el tiempo. Cada tañido marcó el ritmo de la vida colonial, desde el despertar en la *alborada* hasta la *oración* del anochecer o, incluso, más allá de los días al trayecto de la vida misma, desde el redoble de la *fiesta* del bautizo hasta el repique de la *muerte*.[3] Pues no es simplemente la campanada que resuena, escuchamos con el cuerpo, las memorias y el contexto. Así se forja la percepción sonora (Domínguez, 2020: 92).

Por eso, aunque actualmente las campanas no cumplen las funciones que tuvieron en el pasado, continúan siendo parte del paisaje sonoro de los pueblos y también de las construcciones de memorias. En este artículo, a través de la recopilación de historia oral, nos concentramos en los encantamientos que envuelven a las campanas, intentando desenredarlos para comprenderlos desde las percepciones del presente. El eje de análisis está en su origen y función: la fundación colonial de cada pueblo y la imposición del nuevo tiempo (calendario gregoriano), marcando las rutinas diarias, semanas, meses, fiestas religiosas y la celebración de los momentos vitales de la vida como bautizos, matrimonios y funerales.

Este artículo fue escrito a dos manos, desde el diálogo entre los estudios de memorias y la experiencia misma del campanero. Afortunadamente, ambos autores nos conocimos en 2013, en lo alto del campanario de San Andrés de Machaqa, donde a sabiendas de los tabúes sostenidos en torno a la presencia de mujeres en las torres de las iglesias en que solamente los hombres pueden tocar las campanas, pues si una mujer lo hiciese, la torre se derrumbaría y todo el pueblo quedaría condenado, igual disfrutamos de los dobles de campanas para llamar a la misa celebrada por la festividad de la Virgen del Rosario. Pero fue justamente a partir de esta experiencia de prohibiciones, que nos propusimos comprender a las campanas desde las ontologías locales de tres pueblos del Altiplano paceño: San Andrés, Santiago y Jesús de Machaqa.

A finales del siglo XVI, los tres Machaqa pertenecían al Corregimiento de Pacajes, el repartimiento de Machaqa la Grande comprendía los actuales municipios de Santiago y San Andrés de Machaqa, y Machaqa la Chica al de Jesús de Machaqa (de Miranda [1578-1583]; citado en Maurtua, 1906: 186). Durante el siglo XVII, las relaciones entre ambos repartimientos se reprodujeron mediante estrategias de parentesco entre caciques (Morrone, 2014: 203). Posteriormente, Santiago y San Andrés se separaron como jurisdicciones autónomas (Ticona, 1997: 32) y debido a los procesos republicanos, actualmente los municipios de Jesús de Machaca y San Andrés de Machaca se encuentran en la provincia Ingavi; mientras que el municipio de Santiago de Machaca está en la provincia José Manuel Pando. Además, su territorio fue fragmentado al constituirse el municipio de Catacora y gran parte de su extensión pasó a conformar el municipio de Charaña (Ticona, 1997: 289). No obstante, a pesar de los cambios políticos del territorio, los tres pueblos permanecen unidos desde el mito de origen que concibe a los antiguos dueños del lugar como hermanos, hijos del pacajeño Mariano Machaqa:[4] el mayor es Jesús, seguido de San Andrés y Santiago es el más pequeño (Figura 1).

---

1 Antropóloga e investigadora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Correo electrónico: gabrielabehoteguy@gmail.com

2 Maestro jubilado y campanero de San Andrés de Machaqa.

3 *Alborada*: Toque al alba. *Oración*: Repique al anochecer para culminar el trabajo y dirigirse al hogar. *Fiesta*: Repique rítmico y difícil de realizar. *Muerte*: Para anunciar el fallecimiento de un hombre se inicia con dos golpes a la campana grande y de una mujer dos golpes a la campaña pequeña.

4 La versión de Ticona identifica que el padre se llamó Francisco Machaqa (Ticona, 1993; citado en Choque 2003: 37).



Figura 1: Ubicación de Jesús de Machaqa, San Andrés de Machaqa y Santiago de Machaqa.
Fuente: Gabriela Behoteguy Chávez a partir de Morrone, 2014: 191.

Incluso se recuerda que las tres poblaciones se comunicaban a través del sonido de las campanas para convocar al aniversario de cada hermano. De esta manera, delimitamos la investigación a estos tres pueblos, aunque estamos conscientes que las historias sobre campanas encantadas se extienden por toda la región aymara. Por ejemplo, las campanas de piedra del campamento minero de San José (Oruro) o la de Isla Campanario en Puerto Acosta (La Paz), las cuales producen vibraciones al ser golpeadas y ocultan un gran tesoro debajo de ellas; las que están enterradas debajo de los pueblos antiguos (*mirq'i)* de Huarcamarka y Chuchulaya, donde se sostiene que si alguien llegase a desenterrarlas devendría una condena sobre las poblaciones actuales; o el pueblo encantado de Qalamarka, donde nadie se atreve a entrar pues corre el riesgo de petrificarse, pero si la campana de oro fuese tocada, el encanto desaparecería y todo volvería a la normalidad.[5]

Si bien cada caso es distinto, el concepto de *encantado* deviene de la misma tradición oral, por eso nos interesa comprender lo siguiente: ¿qué connotaciones tiene?, ¿por qué las campanas están encantadas?, ¿y cuál es la relación entre el sonido de las campanas, el tiempo y el encanto? No cualquier materialidad cultural tiene esta condición, lo encantado parece devenir de una especie de enjuiciamiento social que nos interesa develar.

Las calles, plazas e iglesias de estos tres pueblos parecen encapsuladas en la inmensidad del Altiplano, su empedrado alcanza a una o dos cuadras, a cada lado de la plaza principal. Son poblaciones con pocos árboles plantados y la mayoría de las casas son de dos pisos. Hace algunas décadas, en los tres Machaqa, la vida giraba en torno a sus iglesias donde se celebran bautismos, matrimonios y velorios. Pero debido al incremento de autoridades municipales y la llegada de las iglesias evangélicas, las cosas van cambiando y los templos permanecen cerrados la mayor parte del tiempo. Solamente en Jesús de Machaqa las campanas aún son tocadas cada medio día, sin embargo, en San Andrés y Santiago únicamente antes de celebrarse las misas o cuando llega alguna autoridad nacional. Estas tres iglesias monumentales se encuentran en peligro de derrumbe debido a la humedad y falta de mantenimiento. Por eso consideramos que visibilizar estos tres templos es una manera de combatir la indiferencia.

5 Información recuperada durante el trabajo de campo que Behoteguy viene realizando en iglesias del Altiplano desde el 2009.

Campanas consagradas

Los campanarios visibilizaron la cristianización del paisaje andino y su repicar conformó el sonido cotidiano del llamado a la doctrina (Mardones, 2022: 253).

Siguiendo los usos y costumbres, las campanas impusieron el orden colonial desde el siglo XVI. Las Leyes de Indias establecieron, a quien tuviese indios a su servicio, enviarlos a la doctrina tras escucharse la campana (de León Pinelo y de Solórzano Pereira [1681], 1998: 5); asimismo, debía asistir toda la población. El mismo siglo, los campanazos también llamaron a las juntas vecinales y marcaron el toque de queda (Actas Capitulares de la Ciudad de La Paz T.2 [ACCLP T.2], 1965: 685). Su sonido se propagó hasta nuestros días y las torres continúan resaltando en el paisaje altiplánico, aunque ya no tienen el poder político del pasado.

Actualmente se transmiten memorias en torno a la construcción de torres y campanas, también se recuerdan las ofrendas de *wilancha* (sacrificio de una llama), realizadas en la parte alta de la torre, donde tras extraer *lluq'u* y *chuyma* (corazón y pulmón) de la llama, se consagraba a las campanas con baños de sangre: en Jesús de Machaqa se realizaba en agosto, antes de la fiesta del Niño San Salvador; en San Andrés de Machaqa, antes de San Juan y de Navidad, y en Santiago de Machaqa se recuerda que solamente se realizó como *phuqhaña* o pago, antes de instalar las campanas nuevas. Estas ofrendas a las torres de los campanarios siguen siendo practicadas en algunas poblaciones del departamento de Oruro, pero en las tres Machaqa desaparecieron.

Las campanas son seres míticos que deben ser alimentadas porque tienen espíritu, por eso permiten establecer relaciones cualitativas e interpenetradas bajo la misma condición de humanidad que plantea la ontología amerindia del multinaturalismo (Viveiros de Castro, 2010: 47-50). En la historiografía existe una amplia bibliografía al respecto: Monast menciona que, aparentemente, el campanario de Totora (Oruro) fue edificado sobre hombres alcoholizados y por eso la torre tiene alma y aparece como jefe ante la comunidad (1972: 92). Van den Berg describe que, para los aymaras, los campanarios *turi mallku* o *turi achachila*[6] son guardianes fálicos y masculinos (1989: 152) En Sabaya, para Carnaval, Rivière explicita que la decoración de la torre con pan, frutas y serpentinas es un ritual de fecundación, que "tiene por objeto garantizar una buena cosecha en un momento decisivo del ciclo agrícola" (1982: 189; citado en Mardones, 2022: 253). Para Platt, existe complementariedad de género entre la masculina torre del campanario y la femenina plaza de cada pueblo (1996: 24-25). Asimismo, Abercrombie presenció los sacrificios de carneros dedicados al campanario de K'ulta (2006: 156). Astvaldsson, en Jesús de Machaqa, incluso llegó a plantear que el campanario es una *wak'a,* entidad que tiene energía vital, fuerza y voz propia para sostener a las autoridades comunales (1997: 172). A partir de esto último suponemos que, si la torre es una *wak'a*, su voz se emite mediante el sonido de las campanas.

En nuestra investigación solamente escuchamos que las campanas están encantadas, pero nadie nos mencionó que son *wak'a*. Por lo tanto, consideramos que, tratándose de objetos litúrgicos que fueron clave en la imposición del tiempo colonial, el *encantamiento* es parte del discurso oculto, que a través de la fantasía expresa la cólera y la agresión recíproca que la dominación reprime (Scott, 2000: 64). Además, si entendemos como lo describe Taussig, que el terror es el mediador por excelencia de la hegemonía colonial y el espacio donde se dio a luz un Nuevo Mundo (2002: 27), entonces, los campanarios son espacios de terror y el encantamiento es parte del discurso oculto que responde a esta condición.

Durante la Colonia, el sonido que emiten las campanas se expandió en el espacio de manera dominante y recurrente, instaurando un régimen acústico que dio forma a la vida social desde la construcción del conocimiento geográfico, histórico y políticamente situado, respondiendo a proyectos económicos y corrientes de pensamiento específicos. Dentro de la ideología de la escucha, el tañido responde a lógicas institucionales y proyectos de mayor alcance (Bieletto, 2019: 114 y 117), que permitieron la colonización del tiempo aymara mediante la introducción del calendario gregoriano.

La imposición del tiempo colonial tuvo como convicción que el calendario gregoriano era científico y práctico, pero su consecuencia fue la cancelación de temporalidades y comprensiones locales del tiempo aymara para establecer una nueva relación y comprensión de ser en el tiempo (Shepherd, 2015: 20), un ser atravesado por el orden católico. De esta manera, la ciclicidad del calendario agrícola fue conquistada por la ciclicidad del santoral

6 *Turi mallku*: Torre del cóndor macho. *Turi achachila*: Torre ancestro.





Figura 2: Campanas de Machaqa: Santiago de Machaqa (izquierda); San Andrés de Machaqa (centro) y Jesús de Machaqa (derecha).
Fuente: Gabriela Behoteguy Chávez (2023).

católico.[7] Pero las otras dimensiones locales del tiempo siguieron su camino. Por ejemplo, las campanas como objetos clave para disciplinar a la población mediante el sonido, ingresaron a la temporalidad del *encanto* (Figura 2).

Las personas recuerdan que los *encantamientos* sucedieron en un tiempo lejano, pero estos continúan andando en el presente e incluso continúan acechando a los lugares y las personas mediante el sonido: "Entonces se puede especular que pertenezcan, no a una época pasada, sino a una especie de tiempo paralelo, que a veces entra en contacto con el tiempo actual y cotidiano, lo cruza o lo compenetra" (Spedding y Colque, 2002: 51). En este sentido, las campanas encantadas revelan la vigencia de la multitemporalidad aymara, es decir, que el tiempo no es únicamente lineal, pues a través del tañido el pasado envuelve al presente.

La campana asesina de Jesús de Machaqa

El relato de Jesús de Machaqa (Figura 3) trata sobre una antigua y gran campana que sonaba tan fuerte que podía escucharse hasta Santiago de Machaqa.[8] El sacristán debía tocarla a diario, a medio día, para anunciar la hora del almuerzo. Pero una ocasión se emborrachó tanto que estuvo ausente por tres días. Entonces su mujer fue retada por algún vecino: "¡Tienes que tocar la campana!". Por eso subió al campanario y, debido a que la torre es empinada, dejó a su bebé en la puerta de entrada. Cuando al fin tocó la campana, esta cayó encima de ella y posteriormente aplastó a su criatura, aplastándolas.

La campana estaba tan enojada que escapó rodando hacia el Perú. Algunos dicen que está en Arequipa y otros en Cusco, que puede reconocerse porque lleva la imagen de la madre y el hijo grabadas. Los machaqueños también recuerdan que viajaron a recuperarla, pero en el pueblo pidieron intercambiarla por ocho cholitas, así que decidieron dejarla. Entonces tuvieron que comprar una campana nueva, que no suena tan fuerte.[9]

Según una inscripción en el campanario, este se habría concluido recién en 1754 (Choque, 2003: 140)[10] y las campanas se elaboraron poco tiempo después; los libros de fábricas o contabilidad de la iglesia de Jesús de Machaqa mencionan que en 1758 se trajo cobre de Oruro para vaciar una grande y dos pequeñas (Archivo Capitular de La Paz, Libro 130 [ACLP L. 130]:[11] 75 rev.). Posteriormente, en 1865, se compraron dos quintales de estaño y tablas para el molde de la nueva campana, junto a once quintales y diecisiete libras de cobre para su fundición (ACLP, L.130: 43 anv.).

Es posible que la historia oral esté relacionada a esta campana nueva, fundida en la misma población. Pero, aquí nos interesa comprender lo siguiente: ¿de qué manera se constituyó la prohibición femenina?

7 Por ejemplo, el inicio de la siembra de la papa se festeja junto a la Virgen del Rosario y la cosecha en Carnaval.

8 La distancia entre ambas poblaciones es de 2,478.2 km por la carretera Panamericana Norte/Ruta 5 S.

9 Relato elaborado sobre la base de entrevistas con Céspedes (2 de octubre de 2022) y Guarachi (5 de agosto 2012).

10 La iglesia actual de Jesús de Machaqa se construyó entre 1679 y 1707 (Choque, 2003: 139).

11 A partir de ahora los documentos del Archivo Capitular de La Paz serán citados con abreviación.



Figura 3: Iglesia de Jesús de Machaqa junto a las autoridades de Parina Arriba.
Fuente: Gabriela Behoteguy Chávez (2023).

Que la torre del campanario sea considerada un espacio masculino expresa jerarquías sociales dentro de la iglesia católica. Al tocar la campana, la mujer rompió el orden y, por consiguiente, fue asesinada. "La conquista del tiempo adoptó muchas formas. En primer lugar, incluyó la captura de las historias locales y su sujeción a marcos y perspectivas eurocéntricos" (Shepherd, 2015: 19). En este sentido, el relato preserva las lógicas patriarcales desde una especie de obediencia voluntaria, pues impedir que las mujeres toquen la campana las excluye del poder de incidir en el orden social y la doctrina cristiana. Por eso, tampoco sorprende que la campana castigó a la mujer/madre y no al campanero ebrio que no cumplió su trabajo.

Tras asesinar a la madre y a la criatura, la campana escapó rodando hacia Arequipa o Cusco. La primera ciudad se encuentra dentro del espacio del trajín donde el principal benefactor de la iglesia de Jesús de Machaqa, Gabriel Fernández Guarachi, comercializó gran parte de sus productos (maíz, vino, coca, pescado) en el siglo XVII (Arano, 2021). Décadas más tarde, su descendiente, Joseph Fernández Guarachi, estudió en el colegio San Bernardo del Cuzco (Choque, 2003: 62). Quizá este sea uno de los motivos porque la historia oral articula a ambas ciudades coloniales en las construcciones de memorias. Además, negociaron intercambiar la campana por ocho mujeres. Entonces, a diferencia de la campana que tuvo agencia propia para asesinar y escapar, las mujeres intentaron ser des-agenciadas e intercambiadas como objetos. De esta manera, comprendemos cómo las ontologías de la escucha están ancladas al tiempo colonial, pues la relación entre la Iglesia católica y el sonido de la campana, despiertan ideas de dominación patriarcal que están plasmadas en la historia oral.

La campana hundida y las serpientes de San Andrés de Machaqa

La versión de San Andrés de Machaqa trata sobre una campana hundida en la laguna de Ajayuni, que emite sonidos a ciertas horas de la tarde y la noche. En las construcciones de memorias, lo primero es el material, se recuerda que eran cinco campanas de cobre de Corocoro (provincia Pacajes),[12] fundidas en la empresa Volcán de la ciudad de La Paz.[13] Estas partieron en tren hasta la estación de Guaqui (provincia Ingavi), desde donde fueron trasladadas al pueblo por cuarenta hombres. Cuando se encontraban a una legua (cinco kilómetros) decidieron no desviar el recorrido alrededor de la laguna: "¡Agua nomás es pues esto!", "¡laguito nomás es!". Entonces, la atravesaron y muchos hombres murieron hundidos junto a la campana. En consecuencia, las personas son temerosas de este

12 El libro de fábricas de 1796 describe que un maestro fundidor de Berenguela vació una campana (ACP. L. 145: 157 anv,) y en 1845 se compraron dos campanas del fundidor Carlos Yampa de Corocoro, destinadas para el panteón (ACLP. L. 145: 119 anv.).

13 Ubicada entre la calle Montes y la avenida Pando, donde actualmente se encuentra el surtidor de gasolina Volcán.



Figura 4: Iglesia de San Andrés de Machaqa.
Fuente: Gabriela Behoteguy Chávez (2023).

lugar, pues se dice que está encantado: "Al padre sabemos decir 'iremos a bendecir. Hay que conjurar porque tiene encanto, es malo eso, no es bueno ese lugar'".

La iglesia actual de San Andrés de Machaqa fue construida entre 1806 y 1833 (Schauer, 2010: 55) y el campanario en 1846[14] (Figura 4), pero la estación de Guaqui fue inaugurada medio siglo después, en 1903 (Correa, 2013: 333). Sin embargo, en la iglesia hay cuatro campanas, de las cuales una mediana tiene inscrito el año de 1865 y otra pequeña 1923, por eso resulta posible que algunas hayan sido trasladadas en ferrocarril. Además, los libros de fábricas revelan que las fundiciones se realizaban cada tiempo.

Respecto al discurso que oculta la campana encantada, efectivamente, varias personas escucharon su tañido e incluso presenciaron accidentes en la laguna Ajayuni.[15] Se trata de una campana que no puede ser observada ni tocada, pero sí escuchada, es decir, un fenómeno acusmático que activa la escucha especulativa desde la trama, la conjetura y el reflejo:

> Es así que en la interpretación de los sonidos intervienen los recursos de la imaginación, el imaginario social y los arquetipos. De éstos se vale la imaginería de los fantasmas, estrechamente ligada a los misterios de la oscuridad, y cuya presencia se revela a través de voces y mimofonías, es decir, sonidos de origen paranormal […], manifestaciones de "otro mundo" (Domínguez, 2020: 96).

En este sentido, la campana encantada cumple una función diferente a las campanas de la iglesia. Esta no se ocupa de imponer modos de comportarse llamando a las reuniones vecinales o a la doctrina, sino de atemorizar a la población expresando de manera metafórica los significados que deben ser censurados frente a los sacerdotes, es decir, abordando el impacto de la dominación en el comportamiento público (Scott, 2008: 28). La interpretación local de la campana encantada expresa la violencia que ejerció, y sigue ejerciendo, la Iglesia católica, pues al igual que la laguna, "traga gente".

Respecto a las campanas de la iglesia, en la década de 1960, un nido de serpientes enroscadas apareció, a medio día, al centro de la parte alta del campanario. Tenían aproximadamente un metro de altura. Cuando vieron al campanero se escaparon hacia un árbol y jamás se volvió a saber de ellas. El árbol quedó encantado y la gente dejó de escalarlo. Años después, se secó y tuvieron que sacarlo. Las autoridades interpretaron la aparición de las serpientes como una advertencia por haber olvidado los "usos y costumbres" dedicados a las torres del campanario.

14 El libro de fábricas de 1846 menciona que el día en que se clavó el campanario se gastó una botella de aguardiente (ACLP, L. 145: 143 anv.), revelando que la *ch'alla* (ofrenda) de las construcciones se practicó durante la construcción de la iglesia.

15 En la década de 1990, Néstor Calle de Jesús de Machaqa tuvo un accidente en este lugar, recuerda que se enfangó con su movilidad y la laguna casi se lo traga.

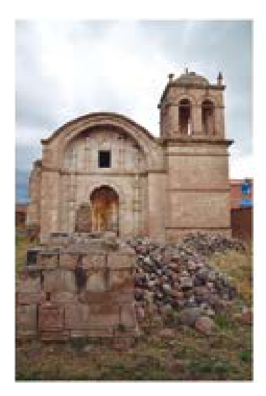




Figura 5: Las tres iglesias de Santiago de Machaqa: Cruz Pata, Santiago de Machaqa y Santa Bárbara.
Fuente: Gabriela Behoteguy Chávez (2023).

En 1953, a raíz de la formación de la Confederación Nacional de Trabajadores Campesinos, las comunidades de San Andrés de Machaqa pasaron a conformar la organización sindical de campesinos. Entonces, abandonaron el sistema de organización sociopolítico del cabildo indígena, reemplazando a las autoridades jilacatas por los secretarios generales (Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, 1997: 38). Este proceso implicó el rechazo a la antigua organización, rompiendo con lógicas propias del *ayllu*[16] aymara que articularon lo religioso a lo político a través del uso del poder espiritual, para enmarcar la organización de las comunidades en lógicas liberales centradas en la relación política/económica.

Según Walter Vilela, la aparición de las serpientes fue una especie de reclamo de la torre y sus campanas por haber abandonado la *phuqhancha* (pago ritual) (entrevista, 19 de enero de 2023), habiendo hecho reflexionar a la población sobre la importancia de construir relaciones equilibradas entre todos los seres que habitan el territorio, incluyendo a las campanas y la torre de la iglesia. En esta interpretación local, la serpiente no está relacionada a la visión cristiana del diablo, sino a la interpretación andina de "una fuerza destructiva surgida de las entrañas de la tierra en un intento de reconstruir la estabilidad (…), la revitalización del mundo sobrenatural nativo" (Griffiths, 1998: 16 y 17). Siguiendo esta perspectiva, las serpientes intentaban revitalizar las antiguas relaciones entre las autoridades, las campanas y la torre, pues al tratarse de espacios y objetos con espíritu y encanto, la *phuqhancha* permite consolidar relaciones que otorgan estabilidad al territorio y la población.

La sindicalización de las comunidades aymaras tuvo aspectos positivos, vinculados al voto universal y a políticas de inclusión indígena a la ciudadanía boliviana. Pero a nivel local, también se recuerda que muchos dirigentes se convirtieron en "los nuevos patrones" de las comunidades. Por esto también se considera que fue un período de desestabilización política y actualmente existe una lucha por la restitución de los cabildos indígenas, a partir de la toma de conciencia sobre cómo la ruptura entre lo político y lo espiritual desestabilizó a las comunidades en varios aspectos de la reproducción de la vida.

Antes de la sindicalización las relaciones de Crianza Mutua con el entorno y la sociedad se practicaban de manera rigurosa, garantizando el bienestar del territorio y sus habitantes.[17] Por ejemplo, en el proceso de restitución del *ayllu* se restauró el sistema rotativo de cargos anuales imposibilitando o, al menos, dificultando el abuso de poder que realizaron algunos dirigentes sindicales del Altiplano. Este proceso de restitución de Cabildos de la Marka Aransaya y Urinsaya viene desarrollándose desde la década de 1990 (Vilela, entrevista, 28 de febrero 2023), pero muchas de las prácticas espirituales como la *wilancha* del campanario han sido olvidadas.

Estruendos y campanas de Santiago de Machaqa

La campana de Santiago de Machaqa tiene la particularidad de escucharse en la catedral de Lima. Esto no significa que se escuche hasta la catedral, sino que existen intersticios desconocidos que permiten escuchar las campanas de Lima en la población y viceversa. Además, se recuerda que cayeron dos rayos en una torre y, desde aquel estruendoso choque, las campanas suelen sonar a media noche. A diferencia de las campanas de Jesús y San Andrés

16 Sistema de organización territorial aymara que, a partir de lógicas comunitarias basadas en la reciprocidad entre todos los seres, administra las relaciones sociales, económicas, culturales, de género y justicia.

17 Para comprender el concepto de Crianza Mutua ver: *Uyway-Uywaña: Crianza Mutua para la vida*, MUSEF, 2022.

de Machaqa, que tienen un encanto específico, las campanas de esta población están encantadas porque todo el pueblo está encantado.[18]

Al respecto, Teodosia Usnayo me explicó que el pueblo está establecido sobre una serpiente de tres cabezas y, por eso, tiene tres iglesias: cada una construida sobre una cabeza (Figura 5). Cada tiempo, la serpiente se enrosca y el pueblo se da la vuelta (entrevista, 7 de febrero de 2023). Este encantamiento fue experimentado por varias personas: "La iglesia se ha girado a otro lado"; "se da la vuelta y no te puedes imaginar cuál lado vas a ir"; "me he dado la vuelta y ya no puedo llegar ni a la casa, ni al plaza, ya no sabes ni cómo caminar" y "me había ido allá a Challajawira, eso me ha pasado cuando el plaza se da vueltas".[19]

La serpiente de tres cabezas puede ser interpretada como la metáfora de la "conquista espiritual" realizada en la Colonia. Pues, aunque las cabezas fueron decapitadas, implantando una iglesia encima de cada una, la serpiente continúa viva, moviéndose y enroscándose. Asimismo, la religión local continúa practicándose con adaptaciones y transformaciones en un dinámico proceso de auto-renovación que "continuó cobijando en su interior la comprensión indígena del mundo y expresando su propia realidad objetiva" (Griffiths, 1998: 24).

Tampoco resulta casual que la iglesia y el pueblo hayan sido consagrados a Santiago Apóstol, encargado de enviar rayos pero también protector de ellos. En la religiosidad aymara, ambos –rayos y Santiago Apóstol–, están relacionados con las serpientes. Al respecto, Thérèse Bouysse-Cassagne describe que cuando nació el líder cusqueño Tupaq Amaru tembló la tierra, al tiempo que numerosas serpientes salían de ella, "¿Serán el rayo y la serpiente la misma imagen repetida, como en un juego de espejos, en el mundo liminal de arriba y en el de abajo?" (1987:187), se pregunta la autora. Posiblemente, por eso, en las poblaciones de Santiago de Guaqui (La Paz) y Santiago de Huari (Oruro), los campanarios también recibieron el estruendoso choque del rayo y se han visto serpientes saliendo de allí.

Si entendemos que la torre y las campanas son seres con espíritu, el encuentro con el rayo les designa poderes especiales, al igual que a las personas, que permiten comunicarse con las almas, la Pachamama, los cerros, las montañas, las lluvias y con el mismo rayo. En consecuencia, la campana tiene la autoridad de emitir tañidos a media noche, ejerciendo una especie de violencia acústica y social que, a partir de concepciones propias del mismo pueblo, se interpretan como parte del encanto y la maldición. Además, al igual que la *wilancha* debe realizarse con llama blanca y donde ha caído el rayo, los campanarios y las campanas solían recibir la misma ofrenda (Alarcón, entrevista, 7 de febrero de 2023).

La proximidad con la campana de la catedral de Lima revela los diversos modos de significar la distancia sonora, reconociendo que los valores sensoriales surgen por asociaciones (Domínguez, 2015: 100). Aunque resulta complejo comprender la relación de Santiago de Machaqa con Lima, porque si bien desde allí se administró el Virreinato del Perú, la iglesia actual de esta población recién terminó de construirse en 1915 (López, 1949: 244), entonces la transformación del espacio complejiza que la población perpetúe el espectáculo de la vida de otros tiempos (Halbwachs, 2011: 193), pues las construcciones de memorias sociales se arraigan al espacio.

A diferencia de Jesús y San Andrés de Machaqa, donde se recuerda que las campanas eran compradas, a pesar que la documentación colonial menciona cómo algunas se fundieron en los mismos pueblos, en Santiago de Machaqa se recuerda que todas las campanas de la iglesia y las que están en las capillas de las comunidades, fueron fundidas cerca de Jamasquta (laguna oculta), que se encuentra al lado del cementerio, utilizando cobre de Corocoro. También se recuerda que estas campanas eran de tan buena calidad que podían escucharse a largas distancias (Alarcón, entrevista, 7 de febrero de 2023).

Posiblemente los recuerdos de Santiago de Machaqa se mantienen porque son acontecimientos más cercanos que los de San Andrés y Jesús de Machaqa. Además, en este caso, fue la abuela del entrevistado Antonio Alarcón quien le transmitió el conocimiento: Entonces, resulta posible que ella haya sido testigo de la fundición de las campanas en la laguna de Jamasquta. De todas formas, a pesar de las diferencias temporales, los recuerdos sobre la construcción de iglesias en las tres poblaciones son parte del tiempo histórico –y no del biográfico–, pues ya no existe nadie que haya presenciado estos acontecimientos.

18 Relato elaborado sobre la base de entrevistas a Teodosia Usnayo y Salome Espejo, entre el 7 y 8 de febrero de 2023.

19 Entrevistas realizadas a Rosa Catacora, Antonio Alarcón, Salome Espejo y Julián Huanca entre el 7 y 8 de febrero de 2023.

La venganza de las campanas: A modo de cierre

Actualmente, el toque de las campanas anuncia la celebración de las misas y la llegada de autoridades o fraternidades de danzas folklóricas. Pero, más allá de lo manifiesto para la religión católica, el sonido de las campanas evoca emociones colectivas relacionadas al encanto, concepto que fue identificado en varios relatos, permitiéndonos comprender interpretaciones colectivas en torno al sonido de las campanas, el tiempo y el colonialismo.

El encanto es una concepción de la multitemporalidad aymara, pues se trata de algo que sucedió hace muchos años, pero sigue actuando en el presente a través del sonido de las campanas y el encantamiento de los espacios (la laguna de Ajayuni y el árbol de San Andrés de Machaqa o el pueblo entero de Santiago de Machaqa). El sonido encantado se caracteriza por ser un fenómeno acusmático que no puede ser observado ni tocado, solamente escuchado: suena a media noche cuando la iglesia de Santiago de Machaqa está vacía o dentro de la misma laguna de San Andrés de Machaqa. La interpretación de este sonido es donde se manifiesta el encanto. En este sentido, entendemos lo encantado como una ontología local del colonialismo, es decir, una manera colectiva para interpretar la colonización del tiempo como algo maligno que sucedió en el pasado, pero siempre vuelve al presente a través del sonido de las campanas.

Cuando preguntamos ¿qué es lo encantado? las respuestas fueron: “significa que está maldito” y “hay que conjurar porque tiene encanto, es malo eso, no es bueno ese lugar”. Entonces, asumimos que el encantamiento de las campanas es una construcción de memorias que articula la multitemporalidad aymara con la función que estas cumplieron en el pasado. Se trata de la introducción del calendario gregoriano que, a su vez, significó la colonización del tiempo mediante la imposición de la nueva lógica temporal, incidiendo en la manera de ser con el tiempo que, sin duda, fue un acto violento y, por eso, se manifiesta como encantado.

Las campanas tienen espíritu, están encantadas y son vengativas, por eso son consideradas más que humanas y se las debe asperjar con agua bendita y, antiguamente, también se les ofrendaba sangre de llama en el sacrificio de la *wilancha*. Se trata de prácticas y construcciones de la historia oral que fortalecen la heterodoxia del catolicismo aymara. Pero, a su vez, no desarticulan a la campana de su función disciplinaria. Por eso, ninguna de estas campanas fue utilizada para organizar una rebelión.

Desde la ubicación geográfica de la iglesia, las campanas pueden asesinar personas y aterrorizarlas sonando a media noche. Y si ocasionalmente llegaran a ocupar otro lugar, como sucedió en la laguna Ajayuni, también lo dejan encantado. Por eso, los lugares donde están las campanas son espacios de terror que, como explica Taussig, hacen posible ligar la cultura transformadora del conquistador con la del conquistado a través de la desconexión estratégica de significados que permite la venganza de la significación (2002: 26). Esto quiere decir que las memorias construyen discursos que pueden llegar a expresar de manera crítica las normas establecidas, pero también puede suceder todo lo contrario. En este caso, entendemos que cuando las campanas encantadas devuelvan los significados al colonizador, están expresando que la Iglesia ejerció (y quizá sigue ejerciendo) violencia a través del arrastre “maligno” del colonialismo.

Sin embargo, que el colonialismo sea comprendido colectivamente como maligno, no implica que haya una subversión o resistencia hacia él. En algunos casos se reproduce la obediencia voluntaria de sus lógicas: por ejemplo, la restricción de las mujeres para tocar la campana de las iglesias porque “la campana se vuelve ronca” o “ya no suena fuerte”, o bien, no ejerce la “venganza de la significación”, sino que, al contrario, reproduce y refuerza el orden patriarcal.

La antigua campana de Jesús de Machaqa lleva impresa la marca de la mujer asesinada y su criatura, recordando el castigo y la cosificación que implicó la propuesta del intercambio de mujeres. Esta prohibición de las mujeres para tocar las campanas de la iglesia las excluye del poder de incidir en el orden social, la puntualidad y la doctrina cristiana. Por eso, entendemos que, a través del sonido de las campanas, se refuerza el orden patriarcal en el tiempo social. Posiblemente, la voz aguda de la campana sea la metáfora de los hombres castrados que conservan su voz para cantar en la iglesia, pues al tener relaciones sexuales aquella enronquece, se debilita, igual que se vuelve ronca la voz de la campana que es tocada por una mujer.

Finalmente, nos interesa reflexionar sobre cómo el paso del cabildo al sindicato implicó el abandono de las campanas y los campanarios; se dejaron de practicar las *wilancha*, y el trabajo del ecónomo dejó de ser re-

gulado por las autoridades indígenas para ser solamente parte de la iglesia. Entonces, las campanas dejaron de sonar diariamente. Actualmente, solo en Jesús de Machaqa, donde la lucha por la autonomía indígena avanzó de manera notable, el ecónomo recibe un sueldo del Gobierno Autónomo Municipal de Jesús de Machaqa. Tiene la obligación de tocar la campana cada día, a medio día. En San Andrés y Santiago de Machaqa, las campanas son ejecutadas *ad honorem* para llamar a las misas y anunciar la llegada de alguna autoridad o fraternidad folklórica.

Bibliografía

ABERCROMBIE, Thomas.
2006. *Caminos de la memoria y del poder. Etnografía e historia de una comunidad andina*. IFEA-IEB-ASDI. La Paz, Bolivia.

ACTAS CAPITULARES DE LA CIUDAD DE LA PAZ. TOMO 2.
1965. "Actas capitulares de la ciudad de La Paz". Tomo 2 (1555-1652). Recopiladas y anotadas por H. Gabriel Feyles. Honorable Municipalidad de La Paz. La Paz, Bolivia.

ARANO, Salvador.
2021. "De espacio vacío a internodo: Jesús de Machaca en la configuración espacial del altiplano durante los siglos XVI y XVII". *XXII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*. Universidad Austral de Chile. Puerto Montt, Chile.

ASTVALDSON, Astvaldur.
1997. *Jesús de Machaqa: la* marka *rebelde. Las voces de las* wak'a*, fuentes principales del poder político aymara.* Volumen 4. Cuaderno de investigación 54. CIPCA. La Paz, Bolivia.

BIELETTO-BUENO, Natalia.
2019. "Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI". En: *El oído pensando. Portal de publicaciones científicas y técnicas (CAICYT- CONICET)* vol. 7, núm. 2: 111- 134.
http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7563/6775 (consultado el 16 de marzo 2023).

BOUYSSE- CASSAGNE, Thérèse.
1987. "La palabra de los ancestros". En: *La identidad aymara. Aproximación histórica (siglo XV, siglo XVI)*. HISBOL-IFEA. La Paz, Bolivia.

CHOQUE CANQUI, Roberto.
2003. *Jesús de Machaqa: La marka rebelde. Cinco siglos de historia.* Volumen 1. Cuaderno de investigación 45. CIPCA. Plural editores. La Paz, Bolivia.

CORREA, Loreto.
2013. "Del poder a los tratados: desarrollo de ferrocarriles en Bolivia, 1870-1904". En: *Historia Nº 46* vol. 2: 315- 341. http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942013000200001 (recuperado el 15 de febrero de 2023).

DOMÍNGUEZ, Ana Lidia.
2020. "El oído: un sentido, múltiples escuchas". En: *El oído pensando. Portal de publicaciones científicas y técnicas (CAICYT- CONICET)* vol. 7, núm. 2: 111-134.
http//ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante (consultado el 18 de enero 2023).
2015. "El poder vinculante del sonido. La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro". *Alteridades 25* vol. 25, núm. 50: 95-104.

GRIFFITHS, Nicholas.
1998. *La cruz y la serpiente.* Fondo editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.

HALBWACHS, Maurice.
2011. *La memoria colectiva.* Miño y Davila editores. Buenos Aires, Argentina.

LEÓN DE, Antonio y Juan DE SOLÓRZANO.
1998. "Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias. Mandadas imprimir y publicar por la Magestad Católica del Rey Don Carlos II, Nuestro Señor (1681)". Centro de Estudios Políticos y Constitucionales y Boletín Oficial del Estado. Madrid, España.

LÓPEZ MENENDEZ, Felipe.
1949. *El arzobispado de Nuestra Señora de La Paz.* Imprenta Nacional. La Paz, Bolivia.

MARDONES, Camila.
2022. *La parroquia andina: microhistoria y cultura material Carangas y Altos de Arica, 1720-1820.* Tesis de doctorado en filosofía, asignatura Historia Medieval y Moderna. Facultad de Humanidades, Universidad de Hamburgo. Hamburgo, Alemania.

MINISTERIO DE JUSTICIA Y DERECHOS HUMANOS.
1997. *Los aymaras de Machaca. Provincia Ingavi-Cantón Jesús de Machaca. Comunidades Sullcatitu-Khonkho (vol. 1).* Ministerio de Justicia y Derechos Humanos-Banco Mundial. La Paz, Bolivia.

MIRANDA DE, Cristóbal.
1906. "Relación de los oficios en el Reino del Perú, de las personas que lo confieren y de los salarios asignados á ellos. Años 1578 á 1583". En: *Juicio de límites entre el Perú y Bolivia, prueba peruana presentada al gobierno de la república argentina. Tomo primero*. Recopilado por Víctor Maurtua. Imprenta de Henrich y Comp. Barcelona, España.

MONAST, Jacques.
1972. *Los indios aimaraes.* Talleres Gráficos Didot. Buenos Aires, Argentina.

MORRONE, Ariel.
2014. "Reconfiguración de alianzas políticas en contextos críticos: los caciques de San Andrés de Machaca (Pacajes, Audiencia de Charcas, siglos XV-XVII)". En: *Boletín Americanista* núm. 64: 187-210.

MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE.
2022. *Uyway-Uywaña: Crianza mutua para la vida*. MUSEF. La Paz, Bolivia.

PLATT, Tristan.
1996. *Los Guerreros de Cristo. Cofradías, misa solar y guerra regeneratica en una doctrina Macha (siglos XVIII-XX*). ASUR-Plural editores. La Paz, Bolivia.

RIVIÈRE, Gilles.
1982. *Sabaya : Structure Socio-Economiques et Reoresentations Symboliques dans le Carangas-Bolivie-París : Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.* Tesis doctoral. École des Hautes Études e Sciences Sociales. París, Francia.

SCHAUER, Philipp.
2010. *Iglesias rurales. La Paz y Oruro.* Editorial Gisbert y Cía. S.A. La Paz, Bolivia.

SHEPHERD, Nick
2015. "Arqueología, colonialdad, modernidad". En: *Arqueolofía y decolonialidad.* Nick Shepherd, Cristónal Gnecco y Alejandro Haber editores. Ediciones del Signo. Buenos Aires, Argentina.

SCOTT, James.
2000. *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos.* Editorial ERA. México D.F., México.

SPEDDING, Alison y Abraham COLQUE.
2002. "La concepción del tiempo en los andes". En *Visión del mundo, simbolismo y prácticas andinas. Un desafío para el cristianismo*. La Paz, Bolivia.

TAUSSIG, Michael.
2002. *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación.* Grupo Editorial Norma. Bogotá, Colombia.

TICONA, Esteban.
1993. *La lucha por el poder comunal: Jesús de Machaqa, 1919-1923 y 1971-1992.* Tesis de licenciatura. Carrera de Sociología, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.

VAN DEN BERG, Hans.
1989. *La tierra no da así nomás. Los ritos agrícolas en la religión de los aymaras*. CEDLA. Amsterdam, Países Bajos.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo
2010. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología posestructural.* Katz editores. Madrid, España.

Entrevistas

Antonio Alarcón. Es reconocido por conocer y transmitir la historia oral de Santiago de Machaqa y su comunidad. Es propietario de una tienda en la calle Copacabana. Es residente de Santiago de Machaqa, pero proviene de la comunidad de Machakh-uyu. También se dedica a la agricultura y a la ganadería. 7 de febrero de 2023. Santiago de Machaqa.

Rosa Catacora. Vecina de Santiago de Machaqa. Se dedica a la agricultura, la ganadería y trabajo del hogar. Santiago de Machaqa, 8 de febrero de 2023.

Jaqueline Céspedes. Esposa del campanero de Jesús de Machaqa. Tiene un puesto de comida en la puerta de la iglesia. Nació en Montero (Santa Cruz). Jesús de Machaqa, 2 de octubre de 2022.

Salome Espejo. Vecina de Santiago de Machaqa, tiene un puesto de comida en la plaza principal Batallón Colorados y también se dedica a la agricultura, ganadería y trabajo del hogar. Santiago de Machaqa, 13 de septiembre 2012.

Lucio Guarachi. Vecino de Jesús de Machaqa. Se dedica a la agricultura y la ganadería. Jesús de Machaqa, 5 de agosto 2012.

Julián Huanca. Reside en Santiago de Machaqa, pero proviene de la comunidad de Huanca. Actualmente tiene los oficios de naturista y zapatero. Santiago de Machaqa, 7de febrero de 2023.

Teodosia Usnayo. Propietaria de una tienda en la plaza de Cruz. Es residente de Santiago de Machaqa, pero proviene de Catacora. Santiago de Machaqa. 7 de febrero de 2023.

Walter Vilela. Veterinario y zootecnista. Vecino de San Andrés de Machaqa, donde además de su profesión ejerce el cargo de Secretario General de la Junta de Vecinos y de la Junta Educativa. San Andrés de Machaqa, 19 de enero de 2023.

Archivos

Archivo Capitular de La Paz Libro 130. Fábricas de Jesús de Machaca (1744- 844).

Archivo Capitular de La Paz Libro 145. Fábricas de San Andrés de Machaqa (1772-1773) y (1813-1878).

NATURALEZA Y (RE)PRODUCCIÓN DE LOS SERES

Milton Eyzaguirre Morales
Elvira Espejo Ayca
Sebastian Hachmeyer

JALLP'A TAKY. CANTOS LUNAR Y SOLAR PARA LA TIERRA

Milton Eyzaguirre Morales[1]
Elvira Espejo Ayca[2]

Introducción

Los procesos de invisibilización del conocimiento amerindio a partir de 1532, en el encontronazo entre Atahuallpa y Pizarro en esta parte del continente americano, fue paulatinamente mellando las relaciones entre estos mundos diferentes.

Para el mundo asiático, el mundo europeo era denominado como occidente, y que para el mundo americano debería ser oriente. Sin embargo, por anulación de nuestra voz y pensamiento, le llamamos a Europa occidente, siguiendo sin cuestionar el pensamiento de Colón de que nosotros éramos Cipango, Nijongo o Japón, sin interpelar este pensamiento universal.

La ontología amerindia es lejana a las propuestas universales y presenta un desafío para entender las relaciones sociales entre "vivos y muertos", "adultos y jóvenes", "mujeres y varones", "seres humanos y su entorno", como algunos ejemplos, y que piden a voces reescribir las etnografías y las historias locales.

De este conjunto de conocimientos surgieron "verdades" impuestas desde Europa sin considerar la ciencia y tecnología americana (aquello que le llamamos invisibilización), para describir el nuevo continente y justificar el proceso de ocupación arbitraria.

Juan Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de las Casas

El proceso de invisibilización comenzó tempranamente con Sepúlveda, sacerdote católico seguidor de Aristóteles, quien tuvo un debate bastante fuerte con Bartolomé de las Casas entre el 15 de agosto de 1550 y el 4 de mayo de 1551 en la Junta o Controversia de Valladolid.

En este contexto se generaron posiciones con relación al proceso de ocupación o invisibilización de América, denominado como Conquista. El concepto de Conquista fue la forma de insertar la religión católica a América bajo los preceptos confrontados en su forma:

1. Aceptar la libertad de decisión de los amerindios de asumir paulatinamente la "palabra de Dios".
2. Ocupar los territorios americanos de forma violenta si sus habitantes no aceptaban la religión católica.

Pero en ambos casos el resultado terminaba en la imposición religiosa, sea de forma pacífica o violenta, es decir, se consumaba el etnocidio silencioso o bélico.

Como un antecedente, Juan López de Palacios Rubios (en 1512 durante el reinado de Fernado II de Aragón) en su *Tratado de las Islas Oceánicas* escribió un "Requerimiento" titulado "Notificación y Requerimiento que se ha dado de hacer a los moradores de las islas en tierra firme del mar océano que aún no están sujetos a Nuestro Señor". En este documento se informaba a los indígenas americanos a viva voz que, si no aceptaban la santa fe…,

> […] os certifico que con la ayuda de Dios entraré poderosamente contra vosotros y os haré guerra por todas las partes y maneras que tuviere y sujetaré al yugo y obediencias de la iglesia y de sus Altezas y tomaré vuestras personas y las de vuestras mujeres e hijos y los haré esclavos y como tales los venderé y dispondré de ellos como su Alteza mandare, y os tomaré vuestros bienes, y os haré todos los males y daños que pudiere como a vasallos que no obedecen y que no

---

1 Jefe de la Unidad de Extensión del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).
Correo electrónico: miltoneyzaguirremorales@gmail.com

2 Artista plástica y tejedora. Directora del MUSEF. Correo electrónico: elviraespejoayca@yahoo.com

> quieren recibir a su señor y le resisten y contradicen y protesto de los muertos y daños que de ellos se registraren serán la culpa vuestra y no de sus Altezas ni mía, ni de estos caballeros que conmigo vinieron […] (Méndez Sánchez, 2021).

Se reconocía a los indígenas libres si aceptaban la religión católica pero sino accedían eran esclavizados y sometidos al proceso de Conquista forzosa con la enajenación de sus bienes, como afirmaba el "Requerimiento". Bajo una posición forzosa se les intimaba a aceptar una filosofía de vida diferente a las filosofías locales particulares de cada pueblo o nación.

Sepúlveda, con una base aristotélica, diferenciaba a los amos de los esclavos, y justificaba los procesos de ocupación de América por medio de la guerra.

> […] expone que la guerra patriarcal es "justa" en cuatro circunstancias: cuando se haga para repeler una agresión contra un pueblo; en segundo lugar, para recobrar pertenencias injustamente robadas; en tercer lugar, para castigar a quienes han hecho el mal; y, por último, cuando se descubra que un pueblo inferior o incivilizado viola los principios del "Derecho Natural" (Zúñiga Nuñez, 2007: 25).

La influencia aristotélica tuvo un fuerte impacto en el pensamiento de Sepúlveda, sobre todo para justificar la dominación patriarcal en estos procesos (considerando a los pueblos americanos como inferiores o incivilizados): "Hay también una especie de esclavos y esclavitud en virtud de una ley, y esa ley es un cierto acuerdo, según la cual las conquistas de guerra son de los vencedores" (Aristóteles, 1988: 58).

A partir de las lecturas de Aristóteles y de San Agustín, Sepúlveda justifica el proceso de conformación de la sociedad donde existen poderes hegemónicos y subalternos que rigen las actividades humanas y que colocan al individuo (libre, varón y hombre) como puntal del pensamiento moderno.

> […] La mayoría de las cosas tienen elementos regentes y regidos. De diversa manera manda el libre al esclavo, y el varón a la mujer, y el hombre al niño. Y en todos ellos existen las partes del alma, pero existe de diferente manera: el esclavo no tiene en absoluto la facultad deliberativa; la mujer la tiene, pero sin autoridad; y el niño la tiene pero imperfecta (Aristóteles, 1988: 81-82).

Sepúlveda plantea que, por la fuerza, los indígenas debían modificar sus prácticas y acogerse a los postulados católicos, considerándolos como seres inferiores por esa condición, tratándolos inclusive como a menores de edad. Por eso los indígenas no teníamos una facultad deliberativa. Entonces se genera un proceso de antropogénesis, "el bienestar celestial", es decir, el apego a la religión católica que se impuso en todos los dominios españoles en el ámbito mundial. "Para Sepúlveda,[3] las prácticas imperiales de la antigüedad clásica y su filosofía justificaban absolutamente la conquista y esclavitud de los naturales novohispanos" (Barrañón, 2003).

Contra esta posición, Bartolomé de las Casas, escribe *Brevísima relación de la destruición de las Indias* (1552), donde cuestiona la "guerra justa" que demostraban las acciones inhumanas de los españoles para cometer los horrores y abusos de las guerras. Los indígenas eran libres, no podían ser esclavos y tampoco someterse a estos vejámenes. De las Casas es muy explícito al describir las crueldades de los españoles:

> Entravan [*sic*] en los pueblos ni dexavan niños ni viejos ni mujeres preñadas ni paridas que no desbarrigaban e hazian pedaços, como si dieran en unos cordros metidos en sus apriscos. Hazian apuestas sobre quien de una cuchillada abría el hombre por medio, o le cortaba la cabeça de un piquete, o le descubría las entrañas. Tomavan la criatura de las tetas de las madres por las piernas e davan de cabeça con ellas en las peñas. Otros davan con ellas en ríos por las espaldas riendo e burlando e cayendo en el agua dezían bullis cuerpo de tal, otras criaturas metían a espada con las madres juntamente e todos quantos delante de sí hallaban […] hazen crueles mantanças e todos los que toman a vida véndelos en públicas almonedas por esclavos […] (de las Casas, [1552], 1991: 10 y 60).

Los indígenas, además de ser considerados como seres inferiores a partir de la "guerra justa" que minimiza a los "conquistados", deberían alejarse de sus prácticas religiosas por ser consideradas como idolátricas y que los alejaba de la fe religiosa católica. Estas prácticas estaban relacionadas con la naturaleza, el equilibrio, los cantos o *jaylli*, los ciclos climáticos que se invisibilizaron, pero que perviven hasta la actualidad después de siglos de anonimato.

3 Barrañón parafrasea *Demócrates segundo o De las justas causas de la guerra contra los indios*, otro escrito de Juan Ginés de Sepúlveda.

Las estaciones del año

Las estaciones marcadas del año como verano, otoño, invierno y primavera se generan con mucho más énfasis en las zonas septentrionales o meridionales del globo terráqueo y se intensifican mientras más lejos se encuentren de la línea del Ecuador y más aún con su cercanía al Polo Norte o Sur.

Estos ciclos climáticos están condicionados por el movimiento del eje de la tierra, que en ciertos periodos de tiempo se inclinan de forma diametralmente opuesta acercando uno de los polos al sol y el otro polo, por contraposición, alejándose del astro. Este movimiento se realiza cada seis meses y se lo denomina "solsticio", ya sea de verano o de invierno. Es decir, mientras en un polo hay condiciones climáticas con altas temperaturas (verano) en el otro polo las condiciones son de bajas temperaturas y caída de nieve (invierno). Estos solsticios son el 21 de diciembre y el 21 de junio y están en función al lugar del hemisferio donde sucede en la misma fecha todos los años. Cuando en el Polo Sur es verano en el Polo Norte es invierno y viceversa.

Además, existen periodos intermedios entre los solsticios denominados "equinoccios", el 21 de marzo y el 21 de septiembre. Si en el Polo Sur estamos en primavera, que debería ser el 21 de septiembre, en el Polo Norte están en otoño, el 21 de marzo.

Las lógicas occidentales impusieron estas formas de pensar, condicionados por cuatro estaciones anuales, que no se manifiestan en el territorio de la actual Bolivia por la cercanía que se tiene con la línea del Ecuador. Por esta razón, localmente se establecen dos periodos cíclicos marcados: el tiempo seco (*auti pacha*), que empieza en un tiempo frío (*thaya pacha*), alrededor del 21 de junio y el tiempo húmedo (*jallu pacha*), en torno al 21 de diciembre y cuyo inicio es más o menos entre octubre y noviembre.

En estos dos periodos de tiempo, en tierras altas, en los denominados "solsticios", se realizan los *jatun raymi* (gran fiesta) y se ejecutan los cantos o *jayllinaka*.

Para las zonas amazónicas esto es variable. Por ejemplo, en el caso de los cavineños (que se ubican en el actual departamento del Beni), en la Asamblea del Pueblo Cavineño de 2007, y basándose en el conocimiento de sus antepasados, plantearon su propio calendario (Tabo, 2018) de la siguiente forma:

MES EN CAVINEÑO	MES	FENÓMENO NATURAL
Katibuti	Enero	Principio de año
Nei	Febrero	Intensas lluvias
Ena bute	Marzo	Empiezan a bajar las lluvias
Jae bute	Abril	Empiezan a bajar los peces
Beni mara	Mayo	Época del sur
Yumi	Junio	Abundan las vainillas
Tiji shascha	Julio	Tiji shassha significa "huevo de tortuga"
Ashina	Agosto	Flor fraganciosa, utilizada para fiesta patronal
Mara patya	Septiembre	Tiempo de sequía
Tajita	Octubre	Tiempo de descarga eléctrica
Mawitsa	Noviembre	Flor muy fraganciosa, utilizada en la Navidad
Kara iwarsa	Diciembre	Flor muy esperada para adorna el nacimiento en Navidad

Este ejemplo permite entender las variantes climáticas en los conocimientos amerindios.

Durante la Colonia, el "Nuevo Mundo" fue descrito aproximadamente por más de 50 cronistas. Con relación a los periodos del año, nos llegan sus ejemplos sobre el *jatun raymi*, que son los solsticios de diciembre y junio y los equinoccios de marzo y septiembre. Los nombres son variados, pero se concluye que existen dos fiestas importantes que se realizan en diciembre y junio, cuando se presentan dos fenómenos astronómicos marcados, la cercanía y la lejanía del sol con relación a los polos, que en nuestro contexto no es tan marcado, por esta razón en Quito (Ecuador) estos cambios climáticos casi no se perciben.

CRONISTA	DICIEMBRE	MARZO	JUNIO	SEPTIEMBRE
Betanzos (1551, 1999)	*Pucoy quillamairequis*	*Pacha pocoiquis*	*Hatun quosquiquilla* (F. *Yaguayracha aymoray*)	*Santuaiquis* (F. *Poray upia*)
Diego Fernández, el Palentino (1571)	*Camayquiz*	*Pauca ruarayquiz*	*Aucay cuxqui*	*Puzquayquiz*
Polo de Ondegardo (1571, 1916)	*Capac Raymi* (F. *Capac Raymi/ Huarachicuy/ Vicararassiña* (aymara)	*Pachay pucuy*	*Aucay cuzqui Intaraymi*	*Coya raymi*
Pedro Sarmiento de Gamboa (1572)			*Indiraymi*	
Molina, el Cuzqueño (1575, 1916)	*Hacicay llusque* (F. *Camay quilla*)	*Parcarguara*	*Hacicay llusque* (comienza el año) (F. *Intipraymi*) (en mayo) y *cauay* o Chachuarhuay (Junio)	Omac rayma (F. *Huarochico*)
Álvarez (1588, 1998)		(F. Suelen rezar a sus muertos)		(F. *Chail Intiraymi*
Acosta (1590, 1962)	*Rayme*		*Aucaycuzqui intiraymi*	*Coyaraymi (F. Citua)*
Gonçales Holguín (1608, 1989)		*Yntiraymi*		
Bertonio, 1612], 1984)	*Villka cuti*			*wasu lapaka*
Murúa (1613, 1987)	*Capacraymi*		*Aucay cuzqui inira* (F. Caio)	*Loraraimi* (F. Situa)
Poma de Ayala, ([1616], 1980)	Capac Inti Raymi (mes de la festividad del Señor Sol)	*Pacha pucvi quilla* (maduración)	*Havcai cvsqui* (descanso de la cosechabebe con el sol en la fiesta del sol)	*Coia raimi quilla* (festejo de la reina)
Ramos Gavilán, ([1621], 1976)	Capacrayme (F. Intirayme / Guarochico)	*Pachapocoy*	*Aucaycusqui Intiraime* (Cayo)	
Cobo ([1653, 1964)	*Raymi* (F. Capac raymi)		Aucay-cuzqui (F. Intiraymi)	*Coya-raymi* (F. Situa)



Figura 1: Los *jayllikuna* o *jayllinaka* son cantos sagrados en periodos climáticos de tiempo (*jallp'a Taky*) en etapas temporales fijas (*jatun Raymi*) o movibles (*juchu Raymi*).
Fuente: Guamán Poma de Ayala (1616) 1980.

A la celebración del 9 diciembre se le llama *Qapac Raymi*, *Villkakuti* o Retorno del Sol. Según Bertonio ([1612], 1984), también se asume que es la fiesta de la imposición a los jóvenes de las *wayras* o *vecara* (bragas).[4] Pero los contextos locales se refieren a estas grandes fiestas, celebradas en diciembre y junio, como *Jatun Raym*i (Gran Fiesta). En este documento se describirán estas fiestas desde sus contextos locales.

Los cantos a diferentes entidades

Es importante destacar el *Vocabulario de lengua aymara*, de Bertonio (1612), sobre todo cuando se refiere a la región de los Lupaca. O bien cuando explica con detalle sus metáforas, siendo la traducción del aymara algo complejo si no se conoce el entorno. En este vocabulario destaca el aymara de Chucuito, por lo que hubiese sido interesante contar con documentos de las diferentes regiones aymaras (conocidas con ocho variantes dialectales para entender su contexto cultural particular).

Actualmente el término *jaylliña* significa cantar. Pero Bertonio hace una aclaración y dice que "Hayllitha" es "Cantar vno, y refponder otros lo mifmo al modo de yngas quando fiembran, o lleuan cargas" (Bertonio [1612], 1984: 114). Pero también aclara que Hayllita significa "Cantar quando aran o danzan, o lleuan muchos una viga, diciendo uno y respondiendo otros" (Bertonio [1612], 1984: 126).

Además, existen variantes en función a las tareas que se realizan de acuerdo a un calendario agrícola o pecuario e inclusive vinculado al "Cantar fembrando papas. Pallpallitha, hanihuatha" (Bertonio [1612], 1984: 115) que más o menos se realiza entre septiembre a noviembre.

"Cantar caçando vicuñas, y en otras ocafiones. Quechuyatha, Hayllitha" (Bertonio [1612], 1984: 115) actividad denominada también como chaco, es decir, cuando se reunían gran cantidad de personas y hacía un

4 Ver "Bragas poderosas, peligrosas y amorosas", de Milton Eyzaguirre Morales, en *Vistiendo memorias. Miradas sobre la indumentaria desde el MUSEF.* Museo Nacional de Etnografía y Folklore, 2019.

círculo gigantesco agarrándose las manos, el cual paulatinamente se iban cerrando en torno a una manada de estos animales para poderlos cazar vivos y trasquilarlos (para posteriormente dejarlos libres), actividad que se realizaba más o menos entre septiembre y octubre antes de las lluvias.

“Canta los vencedores. Hayllitha quechuyatha, cahuatha” (Bertonio, (Bertonio [1612], 1984: 115). Existiendo variaciones interesantes como entrar a un pueblo triunfantes y cantando o “Hayllimpi matu” (Bertonio [1612], 1984: 127)

Este tema está relacionado con las grandes alaridos o vocerías como “Hayllifitha, hupita o hayllicaratha, hupicatatha” (Bertonio, [1612], 1984: 127).

En quechua, el término cantar se define como *taquini taquicun*i (Gonçales Holguín, [1608] 1989): 445). Otro término utilizado es el “kaylli haylli” relacionado con el canto de los vencedores o “quando acaban la chacra que la vencen” o “hayllini hayllicuni”. Existen variaciones como el “canto honesto” del alma “llumpacta harauicuni, y cantos fabulosos, o verdes “harauicuni” (Gonçales Holguín, 1608 (1989): 446).

Si bien hay distancias temporales de más de cuatro siglos entre los diccionarios de Bertonio y Gonçales, (escritos en el siglo XVII), y el presente, esta percepción vinculada con “vencer a la chacra” es discutible. En el contexto andino la visión antropocentrista de focalizar al ser humano como centro del cosmos, dueño de la naturaleza y que está en contunua disputa con su entorno, tratando de “conquistar”[5] no es funcional al ámbito amerindio. Los *jaq´enaka* o *runakuna*[6] son parte del entorno cultural-natural donde viven, y mantienen una relación armónica y horizontal porque consideran que todo elemento tiene *ajayu*, soplo de vida, alma.

Jallp´a qamayux kamachix, tarpuy qamayux o yapukamani

Los cantos o *jayllikuna* tienen encargados casados, que se llaman *jallp'a qamayux o tarpuy qamayuk* (quechua) o *yapu qamani* (aymara), son las autoridades comisionadas para el cuidado de la producción, desde la siembra hasta la cosecha, considerando el carácter espiritual y las condiciones físicas de los cultivos. Deben ser casados, llamados como *qari warmi (*hombre y mujer) o también se los denomina como *tarpuy qamayux* o señor y señora encargados de la producción. Estas autoridades convocan a los jayllikuna, y hay varios tipos de cantos, pero eso depende como están las condiciones climáticas o el tiempo, si hay sequias, muchos vientos en tiempos de lluvia, de deben convocar a la comunidad para pedir que se generen las condiciones necesarias para la producción agrícola.

Estos *paykunas qamachx* (esposo y esposa) son los primeros instructores del pueblo. La mujer convoca a las mujeres y los hombres a los hombres, o en pareja, deben ir casa por casa, con coca y emplazan a los comunarios para realizar ciertas ritualidades.

Los *Jatun Raymi* o *Qapac Raymi*

A pesar de las descripciones de Bertonio y Gonçales con relación a los *jayllinaka* (cantos) estos merecen una mayor contextualización con un carácter ritual en las comunidades. Por esta razón desarrollaremos los *jayllinaka* o *jayllikuna* en el contexto local andino de la región de los Qaqachaca.

Hay dos fechas fundamentales donde se realizaban las fiestas más grandes relacionadas con los ciclos solares, era el 21 de junio y el 21 de diciembre, denominados como solsticios desde el conocimiento europeo. En el contexto local se denominan como *Jatun Raymi* o *Qapac Raymi* (Gran Fiesta). Donde intervenían primero personas mayores mujeres o varones y luego los jóvenes.

Inti Raymi el 21 de junio

Los preparativos antes de este *jallp'a taykiy* (mi canto para la tierra) y los protocolos de la ritualidad, comenzaban como dos meses antes. Primero se debería cortar la leña, después había la ceremonia de trasladar los troncos de los

5 Término usado en el contexto introductorio de este documento.

6 Seres humanos, en aymara y quechua, respectivamente. Es de lamentar en la modernidad el uso de forma despectiva sin considerar su definición filosófica, como parte del entorno que los rodea.

cerros a las casas, combustible esencial para el fuego y el comienzo de la preparación de la chicha en *wirkis* (ollas de cerámica) de aproximadamente 800 litros. Después existía la ritualidad de almacenar la chicha para su fermentación en los prolegómenos de la llegada de la fiesta, tiempo en el cual adultos y jóvenes también practicaban los cantos para la fiesta.

En el contexto de la fiestas y en las ritualidades es más común escuchar el canto de las mujeres. Pero para la fiesta del 21 de junio los hombres cantan (*karikuna jayllinku*) y las mujeres ayudan (*warmi yanapampa*).

Estos cantos son para la tierra (*jallp'aman jayllinku*), para que se suavice. El tiempo seco denominado como *awti pacha*, comienza aproximadamente después del 3 de mayo, fiesta de la *chakana* o cruz andina, es la entrada al *thaya pacha*, al tiempo de los fríos, propicio para hacer, chuño, tunta, lojota (tunta a medio hacerse), tuntilla (más morena que la tunta)[7] y *kaya*.[8] En esta época se espera que lleguen las heladas para ayudar al proceso de deshidratación de los productos.

Su periodo más extremo es el 21 de junio, cuando el Polo Sur se aleja de la tierra por efecto del movimiento del eje terrestre, y esto impacta directamente en las condiciones climáticas que son más frías. Este periodo es muy seco, la tierra está muy dura y además congelada por la caída del rocío matutino que se convierte en "helada" y penetra al subsuelo; en este tiempo no hay lluvias.

Estos factores son determinantes para realizar los *jayllikuna*, para que la tierra vuelva a soltarse y "agarre humedad". Los cantos fortalecen a la Pachamama para que tenga la capacidad de atraer el agua. En algunos contextos esta fiesta ha sido encubierta por la fiesta de San Juan el 24 de junio, que invisibilizó durante el periodo colonial y gran parte de la república la fiesta del *Jatun Raymi*.

Aunque es una fiesta relacionada para revitalizar a la Pachamama, no es precisamente una de las celebraciones de agradecimiento para la madre tierra, que se realizan en febrero y agosto. Esta ritualidad del *Jatun Raymi*, es para revitalizar a la Pachamama, como entidad femenina, pero es preparada y realizada por los hombres que le cantan y ayudan para que se ablande, porque su dureza es sinónimo de infertilidad, falta de vida. Los hombres, además, tienen que mover la tierra para que se suelte, *chay p'unchapiqa qharis takinku*. Esta tarea impide que se vuelva a secar o se vuelva a contraer.

Acompañaban estas actividades las misas, aunque estas no son misas católicas, se utilizan para dar la ofrenda a la Pachamama, misa *q'ala* (ritualidad para las piedras) acompañadas de *wajtas*. Esto se traduce como *pachamaman jaywana jatun q'uwata*. Hay que dar a la Pachamama una *k'oa* grande, un regalo, una ofrenda. Los cantos se realizan durante todo el día, *chanta jayllinku p'unchata tutayachinankama*, hasta el anochecer, cuando deben cesar.

Pachamama Pachamama amas t'uruman tukuychu
Pachamama Pachamama amas rumiman tukuychu
P'ap'ichamuy p'ap'ichamuy callpachakuchhani

Este *jaylli*, en el quechua, pedía a la Pachamama que no se convierta como tiesto, o cerámica cocida sin humedad, que no se transforme en piedra porque debe humedecerse o soltarse. Los varones se cargan de energía para propiciar que la tierra se restablezca.

Chay jallp'a takiy kunallan ninku

Actualmente, al *Inti Raymi* se nombra como *jallp'a takiy*. Inician la ritualidad las personas mayores cuyo conocimiento y experiencia con relación a la tierra es más evidente y su canto le permite tomar fuerzas para poder proceder con los trabajos.

7 Estos cuatro productos son derivados de la papa en diferentes procesos de deshidratación.

8 Producto derivado del proceso de deshidratación de la oca, y se denomina como el helado andino.



Figura 2: El 21 de diciembre es el Día de la Luna (Mama Killa Raymi) y, contrariamente a lo sucedido el 21 de junio, solamente las mujeres cantan el "Chay killapitax warmis jayllinku", mientras que los hombres ayudan. En la ilustración la referencia es diferente.
Fuente: Guamán Poma de Ayala (1616) 1980.

Al día siguiente continúan las *sipakuna y huaynakuna*, (jóvenes mujeres y varones solteros) y por su participación esta parte de la fiesta se denomina como *sonko takiy,* como un canto al corazón, canto del amor o como un cantar al florecimiento de su corazón. Este segundo día forma parte del Jatun Raymi o Qapac Raymi, espacio para conocer personas de otros lugares. En este lugar existen coqueteos, con conversaciones poéticas, con la oralitura entre los jóvenes que en el futuro permitirá la consolidación de los matrimonios.

El tercer día es de despedida, por eso se denomina como la fiesta grande, Jatun Raymi, que en el pasado duraba hasta 10 días. Al respecto es bueno considerar que las fiestas eran de mayor duración de tiempo, como explica Cristóbal de Molina, el Cuzqueño, que en sus descripciones explica que las fiestas solían durar a veces semanas o meses.

Killa Raymi (el 21 de diciembre)

Esta fiesta se denomina *Killa Raymi* o *Killa Raymi ninku, mama killax p'unchan*. En este periodo el eje de la tierra del Polo Sur se acerca a la tierra y provoca cambios favorables porque el calor aumenta gradualmente desde aproximadamente el 21 de septiembre y, luego, se produce el *jallu pacha* (el tiempo de lluvias) desde octubre hasta marzo, aproximadamente.

Es el día de la luna, *Mama Killa Raymi*, y contrariamente a lo sucedido el 21 de junio, solamente las mujeres cantan, *chay killapitax warmis jayllinku* y los hombres ayudan.

Los cantos de las mujeres se realizan a partir de dos circunstancias importantes:

- Cuando está sucumbiendo el atardecer y oscurece (ahí comienza el canto, *laqhayachhaxtimanta qallarin nintax ari*).
- Pero, además, deben esperar que la luna salga (cuando ya esté en el horizonte).

Los *jayllikuna* comienzan a resonar con sus voces hasta que el sol sale al amanecer. Al día siguiente todos deben retirarse a sus moradas, por ninguna circunstancia se canta de día.

En este *jaylli*, *tata inti sumaxta qarpamunki k' anchayniykiwan*, se le pide al señor sol, al tata inti, cultivar la tierra de la mejor forma con sus rayos del sol, el término *qarpamunki* es como si el sol derramará sus rayos *k'anchayniykiwan*, y que las primeras centellas de luz no quemen los brotes iniciales de plantas en los campos, y se le pida que fortalezcan a los brotes para que puedan crecer *Mama killax p'utuynin kallpachay.*

Qhapax puni caycu hace referencia a que siempre hemos sido ricos, siempre se dice *qhapax raymi* porque es el sol que nos da energía para una mejor vida; por esa razón no vivimos en la oscuridad.

El sol es el que alimenta a la vida, caso contrario en la oscuridad no habrían formas diferentes de vida, sería distinto, por eso se llama *Qhapax Raymi* y hay que agradecer al señor sol porque da fortaleza y energía a las existencias, a las personas, a las plantas, a los animales… *Inti kallpachan* es energía como fuerza renovadora, gracias a esas características somos personas.

K'anchay niwan considera que, producto de los rayos solares, a su iluminación y claridad, podemos caminar. Sin esa luz, en la oscuridad, no podríamos avanzar, por eso se llama *Qhapax Raymi*.

La relación del sol con todo el entorno se establece a partir de un intercambio, los rayos te ayudan, primero fortalecen a las vidas de animales y plantas, y en reciprocidad la persona tiene que alimentar con sus cantos al sol; esos *jayllikuna* lo alimentan y también nos alimentarán. Por eso se denomina *Qhapax*, se alimentan de ambas partes. Se hacían muchos cantos para que funcione esta relación de interdependencia, con tus cantos fortaleces al sol y el sol te fortalece.

Esta relación del crecimiento se asocia con la muerte. A los primeros brotes de las plantas se les llama *q'irq'ini*, en el quechua de regiones como el norte Potosí (Cochabamba, Potosí y Oruro) o la provincia Muñecas en La Paz, que a su vez es el cuerpo de los muertos, de las chullpas.

Los *jayllikuna* se dirigen también hacia la señora nube *mama phuyu*, *mama phuyu makiykipi kayku*, afirmando que estamos en sus manos *sumaxta winachiwayku purinanchispax*. Para que las plantas crezcan y permitan encaminar de la mejor manera su crecimiento hasta el producto final.

El primer día los cantos del *Killa Raymi* los realizan las mujeres; papel diferente a su participación en el *Inti Raymi*, tiempo cuando cantan solamente los varones; en ambos casos son personas mayores que han cultivado la vida, conocen y han aprendido en base a la memoria oral.

El segundo día, los *jayllikuna*, lo realizan las mujeres jóvenes solteras. El impacto del calendario católico afectó con mayor incidencia a esta actividad porque se celebraba en el pasado el 21 de diciembre, en el *Killa Raymi* o *Qapac Raymi*, pero hoy se ejecuta el 25 de diciembre en la noche y se canta hasta el amanecer con tonadas al amor. A pesar de que la fecha es simbólica para el mundo cristiano, en las comunidades no está articulada con la fiesta de navidad relacionada con el nacimiento de Jesucristo, sino con las fiestas del amor de pareja.

Estos cantos se realizan en pocas locaciones, y solo se recuerdan dos momentos importantes el *Inti Raymi* y el *Killa Raymi*, tiempos de los rayos solares y de las nubes.

Es indudable que la imposición católica del calendario católico impactó en estas regiones, aunque el contenido de los cantos no logró transformarse y se mantuvo en el tiempo. En el primer día se cantaba al amor hacia las plantas y la producción agrícola y el segundo día es para los jóvenes y alimenta a sus corazones. Los cantos de las mujeres mayores han desaparecido, pero todavía se mantienen los cantos de las mujeres jóvenes para el amor y seducción a las parejas.

En torno a fogatas se realizaban las fiestas de jóvenes, pero en la actualidad se realizan en tiendas o carpas improvisadas para la ocasión. En Livichuco (Qaqachaqa) se congregaban en un canchón cuadrangular gigante rodeado por piedras y por *qiswaras*.

Las tropas de jóvenes iban llegando a cada una de las cuatro esquinas. Cuando el número de integrantes era mayor, entraban al centro y convocaban a bailar al huayño todos los asistentes. Luego las tropas regresaban a

sus esquinas y daban vueltas a su alrededor para luego trasladarse a los siguientes tres vértices y bailaban unas tres o cuatro rondas de vuelta.

Las autoridades ponían yareta, planta que se usa como combustible, para alumbrar levemente el espacio. La característica de este vegetal es que no da una gran lumbre, pero era suficiente para que se puedan realizar las vueltas a su alrededor.

Se usaban y se usan para ese día ropa nueva, porque es un tiempo para conseguir pareja, y la indumentaria permite reconocer la capacidad tejedora de las mujeres; en el proceso de obtención de la materia prima, su transformación, a partir del hilado, teñido y la combinación del urdido y de la trama en sus diferentes técnicas, se demuestra su habilidad e inteligencia.

Las mujeres jóvenes cantan *sunqu takiy*, canto al corazón, que antes se acompañaba con *pinkillo*. Sin embargo, luego se comenzó a utilizar los charangos, y *qunquta*,[9] y actualmente solo se utiliza *qunquta*. Con la *pinkillada* se interpretaba el *wayñu*, ritmo musical que permite aflorar el corazón, *wayñuntayaña* es como canto al corazón, eso es el *wayñu*, es un ritmo musical que convoca a los jóvenes a querer o amar, para consolidar las uniones matrimoniales.

Se preparan ritualidades en las casas, *machaq mark armasjipana wayñu wayñuña*, y se refiere a cuando un pueblo está preparando *wayñu wayñuña*, y en este tiempo se debe aflorar, alegrar y abrir el corazón, principalmente para los jóvenes solteros para propiciar el enamoramiento. Era la fiesta del corazón, *sunqu raymi, tuquy sunku purinampax*. Era el tiempo del *sunqu jaylli*, el canto del corazón.

Está relacionado con los *phuyay jaylli*, cantos del sentimiento que en este tiempo era para la fiesta mayor de los jóvenes.

Esta fiesta permite a los jóvenes conocer, frecuentar y posteriormente enamorarse de alguna persona, porque vienen *sipakuna* y *huaynakuna* de diferentes comunidades; gente desconocida bajo la lógica de los matrimonios exogámicos, es decir, fuera de la comunidad. Después, cuando amanecía, todos retornaban a sus comunidades. Esta actividad no se realiza de día, solo de noche

Aunque las distancias regionales son largas, una actividad similar se realiza en la región circunlacustre del lago Titicaca. En pocas regiones se cumple todavía el *qachhwa*, festividad que permite desplazarse a los cerros en horas de la noche y es solamente para los jóvenes solteros, mujeres y varones. Estos son espacios donde se canta y es el lugar para conocer a jóvenes de otras comunidades (y en el futuro consolidar un matrimonio).

Juchu Raymi

Así como existen fiestas fijas como son los *Jatun Raymi* o *Qapac Raymi,* también en el contexto de Qaqachaca se presentan fiestas móviles que se cumplen de acuerdo a las necesidades climáticas de la población para los cultivos agrícolas. Estas relaciones con los fenómenos naturales como las lluvias, las heladas, los granizos, los vientos, las sequías, entre otros, son muy frágiles, pues están condicionadas por los efectos de los fenómenos de la Niña o del Niño. Estos factores condicionan las celebraciones que pueden realizarse anualmente o tener periodos de dos o tres años, o inclusive llegar a mayor tiempo, y se pueden sintetisar de la siguiente forma:

FIESTAS	Diciembre	Marzo	Mayo	Junio	Septiembre	Octubre	Noviembre
Jatun Raymi* o *Qhapax Raymi	*Killa Raymi warmikuna takinku* Mujeres cantan			*Inti Raymi qarikunas takinku* Hombres cantan			

9 Especie de guitarra cuya caja es más grande de la normal y cuyo brazo es más pequeño. Este instrumento es muy común en el norte Potosí.



Figura 3: Un contraste de actividades para la fiesta del 21 de junio: los hombres cantan ("Karikuna jayllinku") y las mujeres ayudan ("Warmi yanapampa"). Estos cantos están dirigidos a la tierra (*jallp'aman jayllinku*) para que se "suavice".
Fuente: Guamán Poma de Ayala (1616) 1980.

Juchuy Raymi	*Jakupax jayllina*	*Pujllay Raymi* o *Kusikuy killa*	*Quya Raymi*	*Quya Raymi*	*Phuyupax jayllina*	*Parapax jayllina*	*Ayaypax jayllina*

Pujllay Raymi Nisqa (el 21 de marzo)

Oujllay Raymi Nisqa es una fiesta movible, puede traducirse forzadamente como "Tiempo de jugar". Más bien se manifiesta como el "Tiempo de alegrarse", *Pujllay Raymi Nisqa Kusikuy Killa*. En esta fiesta participan todos los miembros de la comunidad, sean mujeres, varones, jóvenes o adultos. No tiene las especificidades generacionales y de género, como las fiestas de *Inti Raymi* y el *Killa Raymi*. En este *pujlay raymi* o *kusikuy killa* es para todos *tukuyniypax phututisun ninku*. Todos tienen derecho a bailar y cantar, *tukuyniypax phututisun*, sean niños, jóvenes o adultos. Se llama "el rebalse de alegrarse", y todos pueden cantar. Es el mes de alegrarnos (*kusikuy killa*). *Kusikuy Raymi Ninku* o *pujllay raymipiqa*, jugando los cantos, en tiempo de Carnaval.

Quya Raymi

La memoria oral está perdiendo mucha fuerza porque paulatinamente la modernidad genera mecanismos de etnocidio en diferentes zonas. Permanece en la tradición oral de forma intangible, el *Quya Raymi*, se traduciría literalmente como "la fiesta de la esposa del *Sapa Inka*", es decir, algo así como la Reyna *Inka*. Pero en el norte Potosí se dice que se refieren al *Quya Raymi* para los cultivos. En cada siembra se colocan semillas de la papa y cuando crecen y se reproducen se le llama *quya*; al cavar o escarbar, que es el proceso de cosecha, se van denominando como *ma quya* (una), *pa quya* (dos), *kimsa quya* (tres), y así sucesivamente. Siempre haciendo referencia a la *quya*.

De la misma forma, cuando se termina el conteo, se pasa a enumerar los surcos en tropas o conjuntos de papas. A eso también le llaman *quya* y cuando se refiere a varios grupos, se le denomina *suka suka*.

La *quya* podría ser un canto, porque se le dice *Mama Quya*, según los relatos de la abuela y se realizarían en tiempo de cosecha cerca las pascuas, en mayo o junio, cuando se termina de cosechar y guardar la papa. Estos *jayllikuna* se referían a la papa como una reina, la reina del tubérculo. *Quya Raymi* paralelamente se podría definir como el lugar de almacenamiento que son las *qulqa*, *phina, q'ayru* o *pirwa* y todos sus lugares de acopio.

En la memoria oral los habitantes de Qaqachaca piensan que el *Quya Raymi Qilla,* es el tiempo de festejo a esa *quya*, pero no recuerda muy bien, solo queda el proceso de enumeración.

Juyupax jayllina, ayay parapax jayllina, yakupax jayllina

Estas ritualidades son para hacer fortalecer los requerimientos de la comunidad y las autoridades, entrenadas para ese procedimiento durante años como comunarios, asumen esta responsabilidad. El primer *jaylli* que se hace dependiendo del tiempo (puede ser el 21 de septiembre), es el *juyupax jaylli*. Empero, se puede realizar en octubre porque es una fiesta movible y quiere decir *juyupax jayllina*, octubre *killapi.* En este periodo se realizan cantos para las nubes, pero si es necesario, si los cúmulos de agua están ausentes o hay nubes que no tienen lluvia, es decir cuando está muy seco el ambiente. Esta ritualidad no se realiza si las condiciones no son favorables y las lluvias no han retrasado su llegada a los campos de cultivo. Entonces, estos cantos no son necesariamente anuales.

La fiesta de Alasita, que actualmente se celebra el 24 de enero, y cuya fecha fue removida después del cerco a La Paz (en 1781), era una festividad movible porque, de acuerdo a registros en cronistas, se celebraba en septiembre, octubre, noviembre o diciembre. Según Cristóbal de Molina, se realizaba una fiesta denominada el *alavi situa* (Eyzaguirre, 2006) que era el 21 de septiembre, y se denominaba "la expulsión de todos los males". Pero también era la fiesta del *chhalasiña* o del intercambio, y que está cercanamente relacionado con las *illas* e *ispallas* como elementos agrícolas y pecuarios para proporcionar alimentos. Es decir, funciona en este tiempo de lluvias.

Después se realiza el *ayay parapax jayllina*, en noviembre, que es el canto para los muertos y la lluvia.

Posteriormente, en diciembre, se realiza el *yakupax jayllina*. Todas estas actividades tienen protocolos para su realización y producción donde debe participar toda la comunidad. Sin embargo, si acaso llueve, normalmente no se convoca a la comunidad para estos cantos.

La comunidad suele reunirse para analizar algunos bioindicadores, los cuales pueden determinar girando alrededor de los cultivos y verificando si han sido atacados por algunas plagas, aspecto que puede ser controlado. Sin embargo, si estos ataques son mayores, la comunidad debe intervenir con las ritualidades.

Por ejemplo, se recuerda que hace algunos años los cultivos habían sido atacados por plagas de langostas, y los *tarpuy qamayux* (autoridades de la siembra) convocaron para que se realice la ceremonia de la despedida de las langostas. En la visión antropocentrista, lo común sería eliminar a las plagas con plaguicidas, utilizando diferentes recursos tecnológicos. Pero en este contexto, la ontología local considera al ser humano como parte de la naturaleza. Por esta razón, todos los miembros de la comunidad fueron a los sembradíos con sus aguayos y costales y recogieron a las langostas (teniendo cuidado de no matarlas) y realizaron una ceremonia de despacho, para que no vuelvan más.

Además, los comunarios les hablaron a las langostas, quejándose y diciéndoles que habían perjudicado a las plantas y damnificado la vida de las personas, porque su presencia iba a provocar la falta de alimentos. Luego las llevaron muy lejos de los cultivos y los insectos ya no volvieron.

Puyupax jayllina, *parapax jayllina* y *yakupax jayllina* serían el canto para las nubes, el canto para la lluvia y el canto para el agua, respectivamente. Son rituales para el agua *Mama Yaku*.

Qapax Raymi Chay jaylli tukuy niypaq jayllina

Después llega el tiempo de cosecha y se llama *Qapax Raymi Chay jaylli tukuy niypaq jayllina*, que es el canto para todos los productos, porque vienen de la tierra y también es el canto a la tierra. Si bien estos cantos dependen de las tradiciones culturales de los diferentes lugares, se realizan para la gran cosecha de los tubérculos o los granos como cereales.

Normalmente, las mujeres son designadas para los cantos a los tubérculos en mayo para la *Mama Quya* que también cantan para la purificación de los terrenos y los lugares de almacenamiento como son las *q'ayru*, *pirwa* o *qulqa*. Los varones son convocados para las ritualidades y cantos para el *parwayu* que son las espigas y cereales. De la misma forma, desinfectan los lugares de cultivos y agradecen a la tierra, porque todo viene de la tierra. Este *parwayu killa* es para agosto.

Conclusiones

Las descripciones, con relación a los periodos climáticos en diferentes locaciones, inicialmente elaboradas por los cronistas coloniales y posteriormente por diferentes investigadores, nos demuestra que estamos frente a un panorama muy complejo. Primero, es que no se han cubierto las vastas extensiones territoriales donde las particularidades demuestran una relación muy íntima de los seres humanos con todo lo que les rodea. Segundo, es que los conocimientos ontológicos de varias sociedades amerindias están en peligro al ser arrinconados por la modernidad, al grado de promover un etnoicidio brutal al imponer calendarios por más de cinco siglos, con festividades religiosas católicas y manifestaciones de danzas folklóricas que encubren el verdadero sentido de las ceremonias y su aplicación en determinados periodos temporales. Los exponentes más débiles de esta realidad son los jóvenes que están perdiendo los conocimientos transmitidos de generación en generación y los están banalizando, porque están siendo absorbidos por la modernidad. A pesar de este proceso de hecatombe cultural, se ha logrado rescatar relativamente a partir de la memoria oral, los relatos de las ceremonias de los contextos locales bajo dos formas de realización: Ceremonias mayores y menores, fijas y movibles, con participación de mujeres y varones adultos, y jóvenes:

- En el primer caso, los cantos en los *Jatun Raymi* son dos y dividen el año en periodos: el *Inti Raymi* y el *Qilla Raymi*, cuyas características vitales tienen disposiciones trazadas por su distinción generacional y de género, inicialmente dedicada a personas mayores que tienen que realizar todos los procedimientos para mantener su relación de respeto y gratitud a la tierra y luego para las personas jóvenes, para aflorar el corazón y encontrar a su amor, a su pareja; por eso son *Jatun Raymi*.
- En el segundo caso, los *Juchu Raymi* son rituales movibles según lo requerido por las autoridades y las comunidades. Estos *jayllikuna* o cantos no se realizan periódicamente cada año y se celebran en cualquier periodo de los ciclos climáticos, de acuerdo a las necesidades y condiciones climáticas, y además son menores. Su aplicación puede cambiar según su entorno territorial, porque el Altiplano no es lo mismo que el Valle. Entonces, tiene otra lógica.

Estas formas de dialogar, interprelar, aprender, de comunicar y relacionarse, están desapareciendo por la incursión de la modernidad, pretextando que lo premoderno o amoderno debe removerse de las lógicas locales para aperturarse al progreso. Bajo la "creencia" de que los cronistas e investigadores desde el siglo XVI al XX han descrito todo, se considera que hacer descripciones actuales no son necesarias, pues se deja de lado la memoria y la tradición oral, sin considerar que en estas fuentes primarias, como son los comunarios, queda un complejo sistema filosófico de las diferentes sociedades amerindias que están sucumbiendo con sus habitantes, y estamos frente a la emergencia de rescatar y reconstruir.

Bibliografía

ACOSTA, Joseph de.
(1590) 1962. *Historia natural y moral de las Indias.* Fondo de Cultura Económica. México DF, México.

ÁLVAREZ, Bartolomé.
(1588) 1998. *De las costumbres y conversión de los indios del Perú. Memorial a Felipe II.* Ediciones Polifemo. Madrid, España.

ARISTÓTELES.
1988. *Política.* Editorial Gredos. Madrid, España.

BARRAÑÓN, Armand.
2003. "Lógica y mística en la Bula Sublimis Dei". En: *Razón y Palabra. Primera revista electrónica en América Latina especializada en comunicación* núm. 34. México DF, México. Cimlutado en Enero-Febrero de 2006 http://www.razonypalabra.org.mx/

BERTONIO, Ludovico.
(1612) 1984. *Vocabulario de la Lengua Aymara.* CERES-IFEA-MUSEF. Cochabamba. Bolivia.

BETANZOS, Juan de.

(1551) 1999. *Suma y narración de los incas.* Fondo Editorial UNSAAC. Cusco, Perú.

CASAS, Bartolomé de las.

1552 (1991). *Brevísima relación de la destrucción de las Indias.* Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Nápoles, Italia.

COBO, Bartolomé.

(1653) 1964. *Historia del Nuevo Mundo.* Tomo I. Editorial Atlas. Madrid, España.

EYZAGUIRRE, Milton.

2006. "Alasita o Alui situa". En: <u>*Revista Cultural*</u> año X, núm. 38. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

GONÇALES HOLGUÍN, Diego.

(1608) 1989. *Vocabulario de la Lengua general de todo el Peru llamada Lengua Qquichua o del Inca.* Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.

MÉNDEZ-SÁNCHEZ, Fernando.

2021. "Breve análisis histórico-jurídico del 'Requerimiento' de Palacios Rubios". En: <u>*Hiporgrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*</u> vol. 9, núm. 2: 675-689. Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), Pamplona, España. Obtenido: https://www.redalyc.org/journal/5175/517569474048/html/#redalyc_517569474048_ref13

MOLINA DE, Cristóbal.

(1575) 1916. *Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas.* Imprenta y Librería San Martí & Ca., Lima, Perú.

MURÚA DE, Martín.

(1613) 1987. *Historia General del Perú.* Vierna. Lima, Perú.

ONDEGARDO DE, JUAN POLO

(1571) 1916. *Informaciones acerca de la Religión y Gobierno de los Incas.* Sanmarti y CIA.Lima, Perú.

POMA DE Ayala, Guamán

(1616) 1980. *Primer nueva corónica y buen gobierno.* Siglo XX. México DF, México.

RAMOS GAVILÁN, Alonso.

(1621) 1976. *Historia de Nuestra Señora de Copacabana.* Academia Boliviana de la Historia, La Paz-Bolivia.

TABO AMAPO, Alfredo.

2018. *Kabina baba kwanaja ani bawe juwa kwanake. Reminiscencias: la vida de los ancestros* Baketi. Prodigy Impresiones. Trinidad, Beni.

ZÚÑIGA NÚÑEZ, Mario.

2007. "Juan Ginés de Sepulveda: la guerra justa; como ejercicio patriarcal para la fundación de la modernidad". En: <u>*Pasos*</u> núm. 132: 23-29. San José, Costa Rica.

LA ECOLOGÍA SONORA DE LOS BAMBÚES MUSICALES: DIVERSIDAD BIOCULTURAL Y PERCEPCIONES SONORAS EN EL CONTEXTO MUSICAL ANDINO

Sebastian Hachmeyer[1]

Introducción

Desde hace varios años vengo desarrollando una ecomusicología interdisciplinaria sobre los bambúes musicales.[2] Inspirado por estudios ecomusicológicos sobre los materiales naturales utilizados en la fabricación de instrumentos musicales, el término *bambúes musicales* articula vívidamente la idea del uso musical de bambúes nativos en la construcción de instrumentos de viento (aerófonos) en los Andes bolivianos. Esta ecomusicología interdisciplinaria incluye temáticas y abordajes relacionados a diversas (sub)disciplinas y campos de investigación como la etnomusicología y organología, la ecología vegetal, la geobotánica y fitogeografía, los estudios de la sustentabilidad y el manejo de recursos naturales, la economía y ecología política, así como la antropología auditiva y de la música. El interés en profundizar sobre los sonidos de los bambúes musicales surgió durante conversaciones con maestros constructores *luriris*[3] ("los que hacen"), intercambios con amigos y amigas músicos *phusiris* ("los que soplan"), y durante debates entre colegas académicos en los últimos años. En el contexto musical andino es tentativo pensar en una diversidad biocultural de los bambúes leñosos y las expresiones musicales-sonoras las cuales dependen de los bambúes musicales como materiales naturales en la construcción de aerófonos. Asimismo, entre constructores *luriris* y músicos *phusiris* existen varios discursos sobre los sonidos de los bambúes musicales, los cuales se diferencian no solamente a lo largo de diferentes contextos musicales sino también por diferentes registros epistémicos y entendimientos ontológicos. ¿Cuáles son las características de esa relación de diversidades biológicas y culturales a nivel empírico? ¿Cómo se puede entender la dimensión sonora de una variedad de diferentes tipos de bambúes musicales? Este ensayo apunta a responder esas preguntas y analiza los sonidos de los bambúes musicales. Entre otros, argumento que los *luriris* han logrado una diversificación en el uso de diferentes tipos de bambúes musicales debido a su amplio conocimiento ecológico y que los sonidos de los bambúes musicales no producen un universo sonoro unitario sino una multiplicidad sonora en el sentido de una ecología de sonidos.

Antecedentes de investigación

Este ensayo tiene antecedentes importantes, los cuales considero como base de esta investigación. Durante la Reunión Anual de Etnología (RAE) de 2017 en La Paz, dedicada a la rebelión de los objetos en cuanto a las cesterías y maderas, organizamos junto al colectivo *Pachakamani* una submesa dentro de la temática del uso y la vida social de los objetos. La submesa inter y transdisciplinaria llamada "Entre los caminos de los bambúes y la cañahueca: Desde la diversidad biológica acústica hasta su uso musical y no musical" juntó actores diversos para abrir debates sobre la relevancia de los bambúes musicales para la construcción de aerófonos andinos y la cultura musical andina en Bolivia (Villarroel, Mújica y Hachmeyer, 2017).[4] Durante la mesa redonda se observó un vacío científico respecto a los sonidos de los bambúes musicales, y por ende la necesidad de profundizar la importancia de los bambúes como material natural para construir los aerófonos andinos a partir de los sonidos que emiten, tomando en cuenta diversos contextos musicales, prácticas rituales y entendimientos onto-epistemológicos. Para complementar los estudios de la acústica musical sobre flautas andinas de bambú y caña en el territorio boliviano (Gérard, 2017), es decisivo y de suma importancia entender cuáles son los enten-

1 Centro de Música Mundo, Universidad de Hildesheim, Alemania. PhD en Etnomusicología y Geografía (Royal Holloway, Universidad de Londres, Gran Britania), MSc en Ecología Humana (Universidad de Lund, Suecia). Correo electrónico: sebastian.hachmeyer@gmail.com.

2 Ecomusicología: Campo de investigación que se dedica a la relación entre música y naturaleza, ecología, medio ambiente, la crisis ecológica y medioambiental. Para una introducción y un debate sobre la ecomusicología en el contexto boliviano, véase Hachmeyer y Allen (en preparación).

3 Utilizo las palabras aymaras con el pluralizador español *-s* porque a) se utiliza esta manera muy naturalmente entre los constructores y músicos también, y b) refleja la dinámica identitaria en ciudades como La Paz y El Alto a un nivel de coexistencia de mundos. Gramaticalmente correcto se usaría el pluralizador aymara *-naka*.

4 Durante mi trabajo de campo interdisciplinario (2015-2020) para mi tesis doctoral, presenté un primer acercamiento a la distribución geográfica de los bambúes leñosos (*Bambuseae*) nativos en Bolivia y analicé las implicaciones para la construcción de aerófonos andinos y la conservación de los bambúes musicales (Hachmeyer, 2017a), trabajo que actualicé en mi tesis doctoral *Musical Bamboos: Flute Making, Natural Resources and Sustainability in the Bolivian Andes* (2021a).

dimientos sociales, culturales, musicales y onto-epistemológicos sobre los sonidos de los bambúes musicales por parte de los maestros constructores (*luriris*) y músicos intérpretes (*phusiris*). En el "Taller multidisciplinario de acústica musical y sonoridades", el cual fue organizado por *Pachakamani* en 2018 con el compromiso de dar seguimiento a las discusiones durante la RAE 2017, presenté algunas ideas preliminares sobre los sonidos de los bambúes musicales incluyendo conceptos sonoros propios del mundo aymara-andino (Hachmeyer, 2018). Después de algunos años de sistematización y trabajo en un proyecto de libro con el título provisional *Bambúes Musicales de los Andes Bolivianos: Una Ecomusicología Interdisciplinaria*, presentamos junto al maestro *luriri* de Walata Grande, Ignacio Quispe Katunta, un primer acercamiento a los sonidos de los bambúes musicales en el conversatorio "Descifrando la música precolombina" del Museo Precolombino de Santiago de Chile a inicios de este año (Hachmeyer y Quispe, 2023). El presente ensayo expone algunos resultados de esta investigación colaborativa sobre los sonidos de los bambúes musicales y reúne las conclusiones de los encuentros y debates en los últimos años sobre la dimensión sonora de los bambúes.

Enfoque ecológico

El ensayo tiene un enfoque ecológico en dos sentidos. Por un lado, movilizo un punto de vista ecológico (Titon, 2009) hacia la cultura musical andina para analizar a nivel empírico el concepto de diversidad biocultural en el sentido de una interrelación entre la diversidad biológica de bambúes leñosos y una diversidad cultural de expresiones musicales-sonoras, las cuales dependen de los bambúes musicales como materiales naturales en la construcción de aerófonos (véase más abajo para la discusión conceptual). Por otro lado, argumento que a partir de los bambúes musicales se desprende una ecología de sonidos en el sentido de una multiplicidad sonora con conexiones entre diferentes conocimientos musicales-sonoros y entendimientos ontológicos. Esa idea concuerda con los principios de la ecología de conocimientos de Micha Rahder (2020), los cuales me presto para enfatizar que diferentes formas de conocimiento sonoro emergen como encuentros y relaciones entre actores locales (incluyendo humanos y no-humanos) y mundos interrelacionados. Es en este sentido que uso la idea de una ecología sonora de los bambúes musicales, extendiendo sobre los entendimientos básicos de disciplinas académicas como la ecología acústica y la ecología del paisaje sonoro. Quiero indagar en la percepción sobre los sonidos de los bambúes musicales por diferentes actores locales y me interesa el rol de los sonidos de los bambúes musicales en diferentes contextos musicales y cosmológicos, abriendo posibilidades para una ontología sonora de los bambúes musicales. Después de introducir los bambúes musicales de los Andes, analizaré el concepto de la diversidad biocultural en el contexto musical andino y la dimensión sonora de los bambúes musicales en cuanto al entendimiento acústico y las percepciones sonoras locales. Estos puntos dan paso a un "paradigma otro" (Mignolo, 2005) o "pensamiento de otro modo" (Escobar, 2003) sobre los sonidos de los bambúes musicales, lo cual nos lleva a discutir el fenómeno y concepto sonoro andino del "llanto musical", es decir, la estética sonora de que los instrumentos musicales, mayormente aerófonos (pero también otros instrumentos como cordófonos), tienen que llorar (aymara: *jachaña*, quechua: *waqay*). El ensayo termina con algunas conclusiones sobre la ecología de sonidos de los bambúes musicales.

Los bambúes musicales de los Andes

Con el término de bambúes musicales me refiero a los bambúes leñosos nativos de los Andes tropicales que son utilizados en la construcción de instrumentos de viento (aerófonos) en el Altiplano andino. Los bambúes musicales, ampliamente utilizados en los Andes bolivianos, se conocen como *tuquru* y *chhalla* en aymara (Figura 1).[5] Estas categorías lingüísticas aymaras denotan los entrenudos secos y al mismo tiempo las plantas de las cuales provienen (Figura 2 y 3). Con el primero se construyen diversas flautas verticales y traversas (*qina*, *pinkillu*, *musiñu* y *phala*), mientras que con el segundo se construyen únicamente flautas de cañas amarradas, llamadas *siku* (estilo rural) o *zampoña* (estilo urbano) (Figura 4). Los principales componentes de un bambú leñoso son los rizomas y las raíces, los tallos y los entrenudos, las ramas, hojas y flores (McClure, 1966; Judziewicz *et al.*, 1999; Stapleton, 1997). Los rizomas son tallos subterráneos que sirven de soporte a los culmos (tallos segmentados), almacenan reservas energéticas y funcionan en la reproducción vegetativa. El culmo tiene nudos y entrenudos, que son específicos de cada especie y varían en tamaño y forma. De los nudos del culmo salen ramas, que a su vez tienen

5 La palabra *tuquru* también se utiliza para designar una planta de cebolla madura, que es parte esencial de un altar de Todos Santos (*apxata*). Los entrenudos del *tuquru* son utilizados además como herramienta en el telar vertical y el agua de los entrenudos se usa en la medicina tradicional para curar enfermedades pulmonares. La palabra *chhalla* también designa las cañas secas del maíz. De hecho, los panicoides y bambusoides pertenecen a la misma familia de gramíneas (*Poaceae*), y son taxonómicamente relacionados. Para distinguir que se trata de bambúes leñosos para construir *siku*, a menudo se añade delante de la palabra *chhalla* la palabra *siku*. Su combinación *sikuchhalla* significaría entonces algo como caña de *siku*.

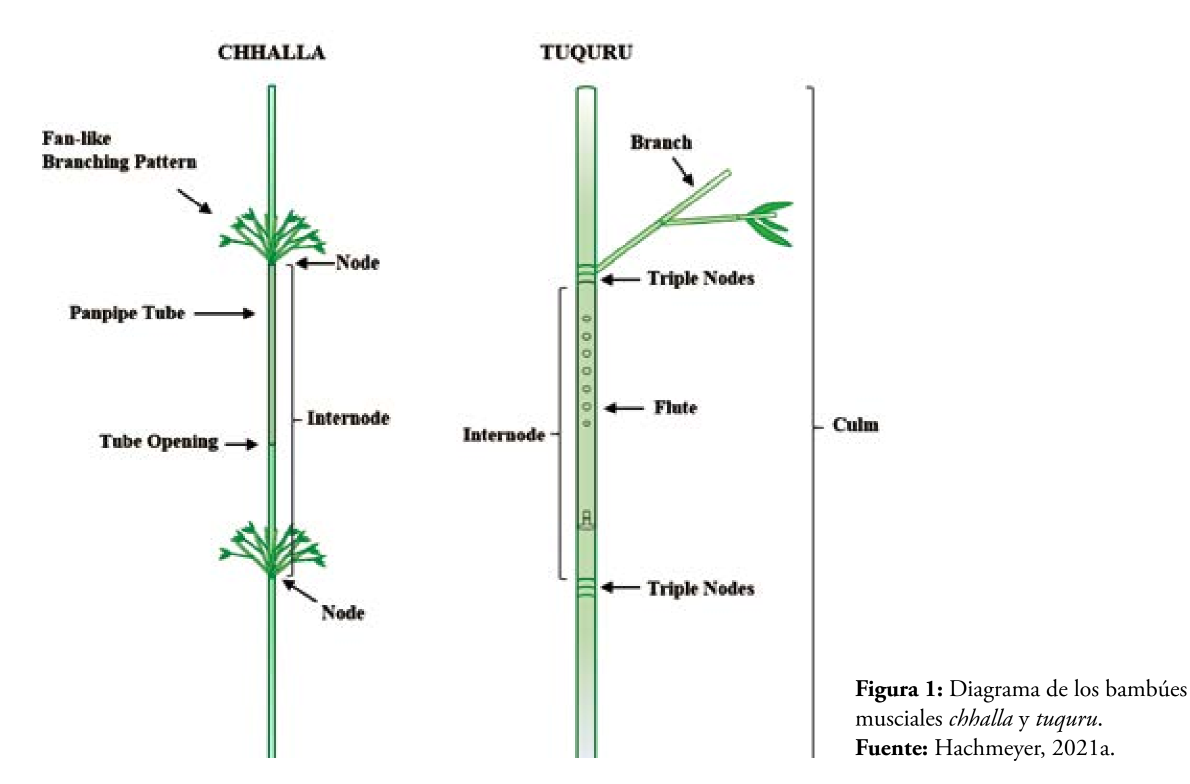


Figura 1: Diagrama de los bambúes musciales *chhalla* y *tuquru*.
Fuente: Hachmeyer, 2021a.



Figura 2: *Chhalla* en entorno natural (Inicua, Alto Beni).
Fuente: Fotografía del autor.



Figura 3: *Tuquru* en entorno natural (Carijana, Bautista Saavedra).
Fuente: Fotografía del autor.



Figura 4: Ejemplos de aerófonos hechos de bambúes musicales
Fuente: Fotografías del autor.

nudos más pequeños y ramas con hojas y flores. Las partes de los bambúes leñosos utilizadas en la construcción de aerófonos andinos son los entrenudos huecos. En la mayoría de los casos, los constructores de aerófonos en el Altiplano andino utilizan los nudos como cierres naturales de los tubos resonadores. En las flautas verticales (*qina*, *pinkillu*, *musiñu*), los nudos se convierten en la base o el pie del aerófono (extremo distal), mientras que en flautas traversas (*phala*), los nudos forman la cabeza del aerófono (extremo proximal).

Además del *tuquru* y de la *chhalla* también se utiliza la cañahueca (*Arundo donax*) conocida como *suqusa* o *suq'usa* en aymara (Figura 5).[6] Desde el punto de vista botánico-taxonómico la *suqusa* no es un bambú leñoso (*Bambuseae*) sino una caña (*Arundineae*) con características parecidas; sin embargo tienen ecologías diferentes y no comparten el mismo ecosistema y hábitat natural. Mientras que la cañahueca crece en humedales de aguas permanentes o estacionales (costas, orillas de ríos o lagos), mayormente en los valles secos, los bambúes leñosos crecen en los bosques nubosos o nublados de montaña (yungas). En la actualidad, la cañahueca se emplea con mayor frecuencia en la construcción de diferentes tipos de flautas de cañas amarradas (*jula-jula*, *waucu*, *ayarachi*) en el Altiplano sur, alrededor de Norte de Potosí y los Valles chuquisaqueños. Esto podría estar relacionado con la abundancia de cañahuecas en sus hábitats naturales (humedales) en los Valles secos interandinos. Los *luriris* del Altiplano norte, por ejemplo de la comunidad de Walata Grande (Borras, 1995, 2002; Gutiérrez, 1991a, 1995, 2002), utilizan la *suqusa* para construir flautas con aeroducto interno conocidas como *muq'uni* en aymara o *alma pinkillu* en español, o bien para hacer *palltjatas* de *saliwas* (registro bajo en las tropas de *musiñu*). Históricamente, los walateños utilizaron la *suqusa* también para hacer un predecesor de la actual *tarqa*, llamada *suqus tarqa* (Borras, 2010). Las *tarqas* son hechas hoy en día de diferentes tipos de madera (mara, tarqo, cedro) (Gérard, 2010).[7] Los walateños obtienen la *suqusa* en los Valles secos interandinos del departamento de La Paz, por ejemplo, en las provincias de Bautista Saavedra (Charazani), Larecaja (Sorata) y Loayza (Luribay).[8]

Debido al enfoque de este ensayo y al uso menos frecuente de la *suqusa* por parte de los actuales *luriris*, me centraré más en los dos principales bambúes musicales de los Andes bolivianos mencionados anteriormente, la *chhalla* y el *tuquru*. Cabe recalcar que estos bambúes musicales son plantas nativas que son recolectadas en sus hábitats naturales, lo cual tiene ciertas implicaciones ecológicas para la disponibilidad material en la construcción de aerófonos en el Altiplano (vuelvo a este punto más abajo). Como se mencionó anteriormente, los bambúes musicales de *chhalla* y *tuquru* crecen principalmente en los bosques nublados de montaña (yungas, incluyendo partes del páramo yungueño), en el lado oriental de la cordillera de los Andes tropicales, a alturas entre 500 a 3,000 metros sobre el nivel del mar (Figura 6, 7 y 8; véase también Hachmeyer, 2021a). La distribución potencial de la *chhalla* (verde claro en el mapa) se encuentra principalmente en los yungas y el bosque tucumano, mientras que la distribución potencial del *tuquru* (verde oscuro en el mapa) se encuentra endémicamente en el páramo yungueño. Los bosques nublados montanos son la zona de vegetación más diversa de Bolivia y cuentan con un número considerable de especies endémicas, lo cual se atribuye a su posición de transición entre hábitats contrastantes y una topografía extremadamente variada (Araujo *et al.*, 2010; Beck, 2014; Cornejo-Mejía *et al.*, 2011; Kessler y Beck, 2001).

Diversidad biocultural en el contexto musical andino

En el contexto musical andino de Bolivia es tentador pensar sobre una posible interrelación entre la diversidad biológica de bambúes leñosos nativos en las regiones (sub)tropicales y una diversidad cultural de expresiones

---

6 En las tierras bajas de Bolivia (Amazonía, Chiquitanía, Gran Chaco), se emplean otros bambúes leñosos para la construcción de instrumentos musicales como las diferentes variedades de tacuara, que son especies del género botánico *Guadua*, por ejemplo *Guadua weberbaueri* (*chuqui* en quechua o *bañe'* en mosetén) o *Guadua sarcocarpa* (tacuara fina o *tom'* en mosetén). Entre los instrumentos musicales hechos de diferentes tipos de tacuara se encuentran aerófonos como los pífanos *kallawayas* (hechos de *chuqui*) o mosetenes (hechos de *tom'*), cordófonos como los violines ayoreos, y matracas mosetenes (hechos de *bañe'*), entre otros (véase también Langevin, 1992 y Vaca Céspedes, 2010). Los *luriris* aymaras conocen estos bambúes leñosos de las tierras bajas con el nombre *ch'aphi tuquru*, ya que las tacuaras tienen espinas grandes en los nudos.

7 Además de estos usos musicales en los Andes bolivianos, se sabe que *Arundo donax* se empleaba para fabricar una variedad de aerófonos de caña en el antiguo Egipto, Mesopotamia y la antigua Grecia (Perdue, 1958). Es un hecho botánico que *Arundo donax* se introdujo como un neófito en las Américas después de la conquista española, es decir post-1492. Para más detalle, véase Hachmeyer (2022a).

8 Con respecto a su ecología y disponibilidad, muchos walateños me dijeron que la *suqusa* crece en todo lado. Esto sugiere que el material generalmente está aprovechable y que la cañahueca quizá sea una especie invasiva en ciertos lugares, un hecho que muchos ecólogos han estudiado en varias regiones cálidas del mundo, como las Américas, el Caribe, África, el Mediterráneo y Oceanía (por ejemplo, Dudley, 2000; Hardion *et al.*, 2014; Lambert *et al.*, 2010). Al contrario, los bambúes musicales de *tuquru* y *chhalla* muestran una cierta escasez temporal debido a su ecología, un fenómeno que se agudiza por la destrucción antropogénica de los hábitats naturales por la deforestación y un reciente manejo no-sostenible en el aprovechamiento y la recolección de los bambúes (para más detalle, véase Hachmeyer, 2021a).

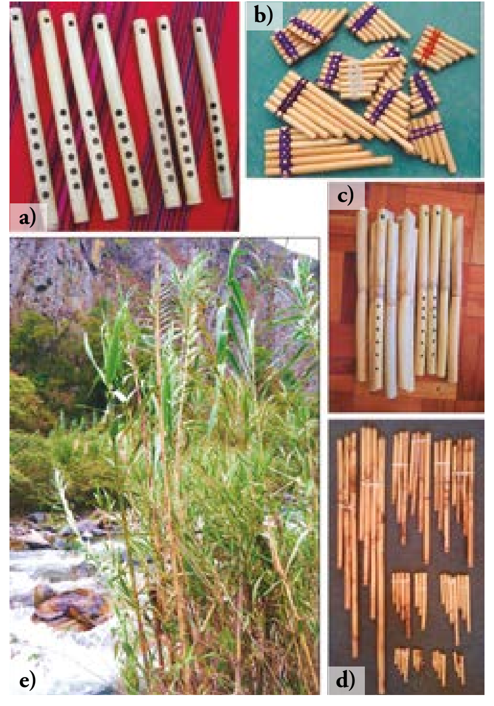


Figura 5: Fotografías de *suqusa* y aerófonos andinos.
Fuente: Hachmeyer, 2022a: 14. a) *Suqus tarqa* (Walata Grande, La Paz; fotografía de Gérard Borras); b) *Ayarachi* (Miculpaya, Potosí; fotografía de Arnaud Gérard); c) *Muq'uni* (Walata Grande, La Paz; fotografía del autor); d) *Jula-jula* (Sacaca, Potosí; fotografía de Henry Stobart) y e) *Suqusa* en hábitat natural (Carijana, Norte de La Paz; fotografía del autor).

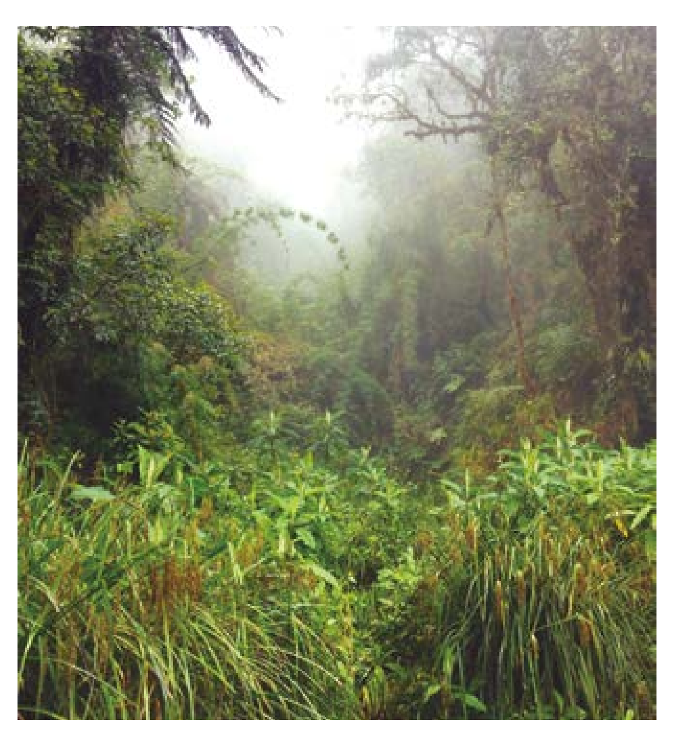


Figura 6: Bosque nublado de los yungas (Chuspipata, Murillo).
Fuente: Fotografía del autor.

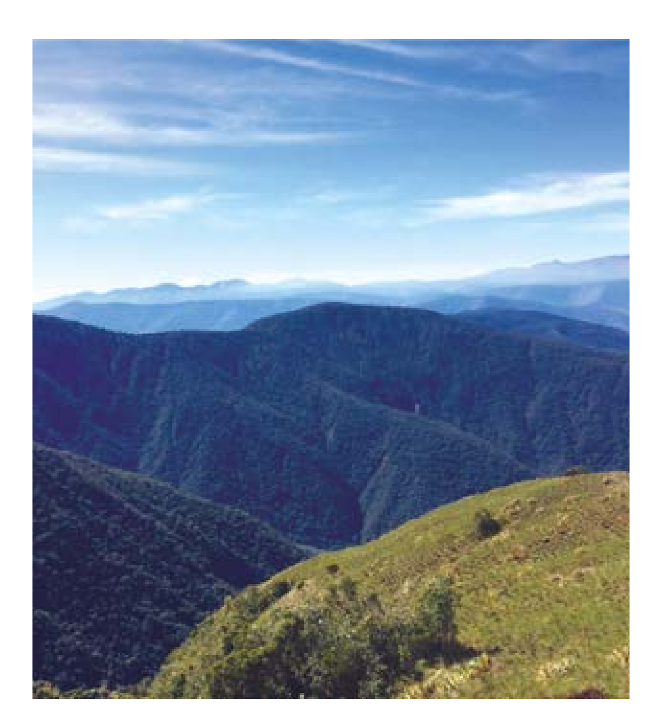


Figura 7: Páramo yungueño (Choquetanga, Inquisivi).
Fuente: Fotografía del autor.

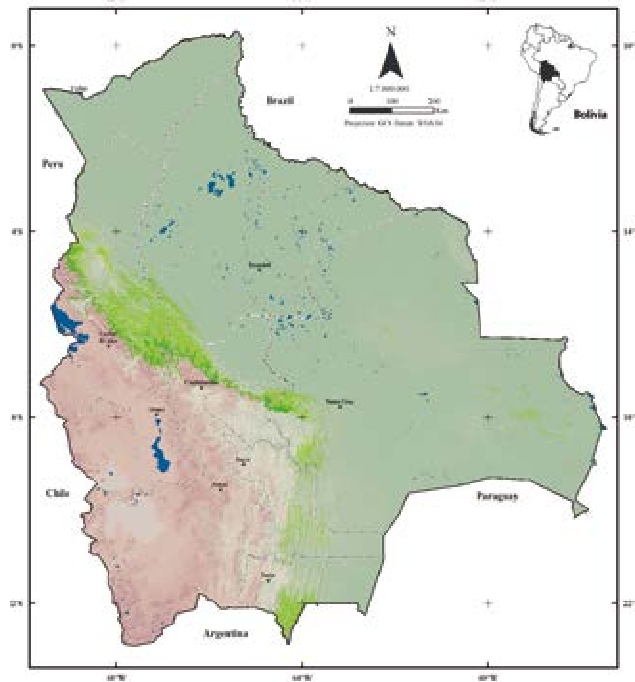


Figura 8: Mapa de distribución potencial de *chhalla* y *tuquru*.
Fuente: Hachmeyer (s.f.).

musicales-sonoras en las regiones altiplánicas. En contextos internacionales científicos e institucionales de conservación de medio ambiente y patrimonio cultural (por ejemplo Persic y Gary, 2008; véase también Bridgewater y Rotherham, 2019; Grant, 2012; Toledo *et al.*, 2019), se propuso el concepto de diversidad biocultural para explorar los "vínculos inextricables" (Maffi, 2000, 2001, 2005, 2007) entre las diversidades biológicas y cultu-

rales, usando a menudo cifras cuantitativas de especies e idiomas locales como indicadores.[9] En mapas globales, como por ejemplo en Maffi (2008), puede observarse una posible correlación entre las diversidades de plantas y vertebrados (diversidad biológica) e idiomas nativos (diversidad cultural). Desde la etnomusicología aplicada, en el área de manejo del patrimonio cultural y desarrollo sostenible, también se propuso analizar las interrelaciones entre las diversidades biológicas y culturales con relación a la conservación de idiomas locales y posibles conexiones con una diversidad de tipos, géneros y estilos musicales (Grant, 2010, 2012, 2014). Para poder analizar las posibilidades y limitaciones del concepto de diversidad biocultural en el contexto musical andino, exploraré primeramente las diversidades de especies de bambúes leñosos en las regiones subtropicales y luego de las expresiones musicales-sonoras en las regiones altiplánicas.

Diversidad de especies de bambúes leñosos en las regiones (sub)tropicales

Los bambúes son una de las doce subfamilias de las gramíneas (*Poaceae*). En los Andes tropicales se reportan, hasta la fecha, aproximadamente 130 especies conocidas, 90% de las cuales son endémicas, es decir, existen únicamente en los Andes tropicales (Clark, 1990, 1995, 2001). Para Bolivia, se han reportado hasta la fecha 73 especies de bambú pertenecientes a 15 géneros diferentes (Villavicencio *et al.*, 2014). Los bambúes se dividen botánicamente en tres tribus (rango taxonómico superior a género, pero inferior a familia y subfamilia): bambúes leñosos del clima tropical (*Bambuseae*), bambúes leñosos del clima templado (*Arundinarieae*) y bambúes herbáceos (*Olyreae*). Por un lado, los bambúes leñosos del clima templado no se encuentran nativamente en el territorio boliviano, y las especies introducidas y cultivadas (por ejemplo, las especies del género *Phyllostachys*) no se utilizan en la fabricación de aerófonos. Por otro lado, los bambúes herbáceos no tienen culmos huecos que sirvan de tubos resonadores. Por lo tanto, los bambúes utilizados en la fabricación de aerófonos en los Andes bolivianos pertenecen a los bambúes leñosos tropicales (*Bambuseae*). De las más de 500 especies de bambú conocidas en todo el continente de América, hasta 430 especies son bambúes leñosos tropicales, agrupados en unos 20 géneros (Judziewicz *et al.*, 1999). En el territorio boliviano se han descrito hasta la fecha 50 especies de bambúes leñosos tropicales, pertenecientes a ocho géneros (Villavicencio *et al.*, 2014) (Figura 9). La mayoría se encuentra en las zonas de vegetación de los yungas y del páramo yungueño, donde se pueden identificar dos centros principales (focos) de riqueza de especies de bambúes leñosos (Figura 10).[10] El primero se sitúa en los bosques nublados de yungas del departamento de La Paz, especialmente en la parte norte que incluye las provincias Franz Tamayo, Bautista Saavedra, Muñecas y Larecaja. Este foco de diversidad biológica se extiende hacia las provincias del sur de La Paz: Murillo, Nor Yungas, Sur Yungas e Inquisivi. El segundo centro de riqueza de especies de bambúes leñosos se sitúa en la cordillera del bosque nublado de montaña de los departamentos de Cochabamba y Santa Cruz, incluyendo las provincias de Carrasco (municipio de Pojo) y Manuel María Caballo (municipio de Comarapa).

Tribe	***Bambuseae***				***# Total***
Subtribe	*Arthrostylidiinae*	*Bambusinieae*	*Chusqueinae*	*Guaduinae*	**4**
# Genera	5 *Actinocladum* *Arthrostylidium* *Aulonemia* *Merostachys* *Rhipidocladum*	1 *Bambusa*	1 *Chusquea*	1 *Guadua*	**8**
# Species (Endemic)	21 (9)	2 (0)	15 (3)	12 (1)	**50 (13)**

Figura 9: Diversidad de bambúes leñosos (*Bambuseae*) en Bolivia.
Fuente: Hachmeyer, 2021a, basándose en Villavicencio *et al.*, 2014.

9 Para una introducción y explicación histórica del concepto de la diversidad biocultural en español, véase Toledo *et al.* (2019).

10 La región del páramo yungueño se extiende desde los 2.500 a 3.500 metros sobre el nivel del mar en la frontera peruana al norte del departamento de La Paz hasta los parques nacionales Carrasco y Amboró, en los departamentos de Cochabamba y Santa Cruz, cubriendo un área de aproximadamente 11.000 km² (Beck, 2014). Los bosques nublados subtropicales, siempreverdes de montaña de los yungas bolivianos, se extienden desde la frontera peruana en el norte del departamento de La Paz hasta la región de Samaipata y los alrededores de Santa Cruz de la Sierra, atravesando los departamentos de La Paz y Cochabamba. El área total de aproximadamente 60.000 km² incluye elevaciones máximas de hasta 3.000 m s.n.m. en el lado occidental, descendiendo hacia los límites orientales en las faldas de la cordillera andina hasta aproximadamente 500 m s.n.m. (Beck, 2014).

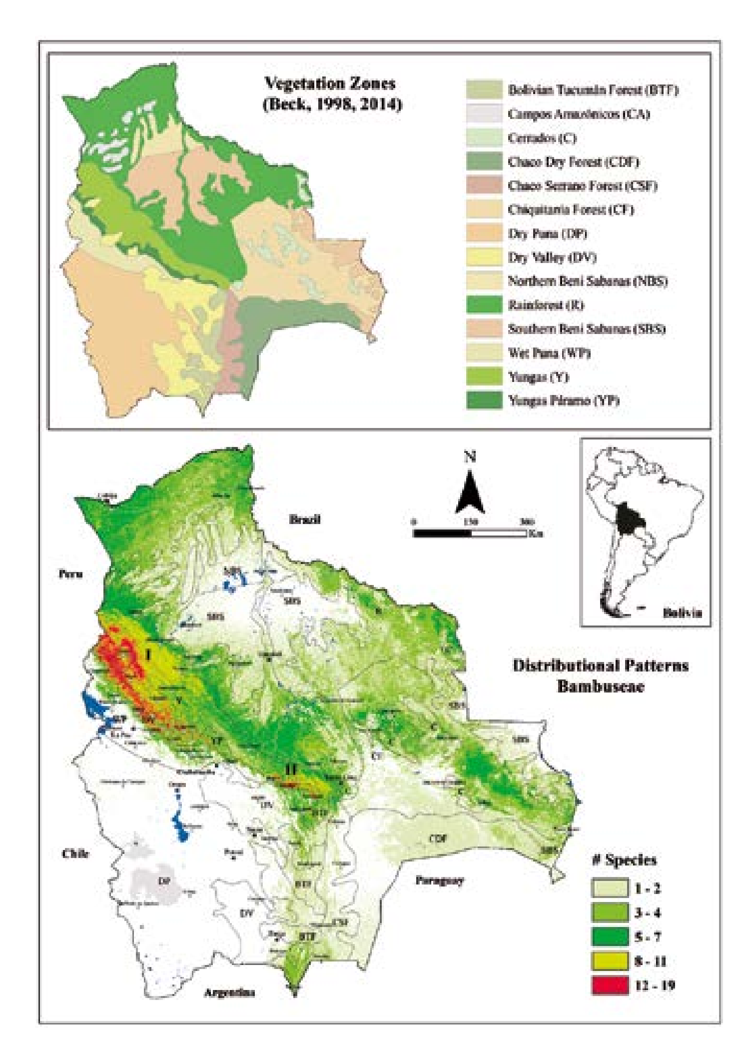


Figura 10: Patrones distribucionales de bambúes leñosos en Bolivia.
Fuente: Hachmeyer, 2021a.

Diversidad de expresiones musicales–sonoras en las regiones altiplánicas

La larga historia de los estudios organológicos en los Andes permite al etnomusicólogo francés Gérard Borras (2002) sostener que la investigación musical en aquellos prestó generalmente más atención a los instrumentos musicales que a la música que producen. En el contexto que nos ocupa aquí, el Altiplano boliviano, los instrumentos de viento tienen una importancia particular. La gran mayoría de los tipos de aerófonos tocados en el Altiplano están hechos de los bambúes leñosos nativos de *chhalla* y *tuquru*. En la década de 1990, Borras (1995) demostró cómo los *luriris* de Walata Grande, como un centro especializado de construcción de aerófonos (Gutiérrez, 2002), habían copiado, con el tiempo, las manifestaciones locales de los tipos locales de flautas en varas de bambú llamadas *tupu* en aymara. Estos *tupus* contienen la información exacta sobre cómo fabricar una diversidad de flautas y sus variantes locales, incluida la lógica subyacente sobre la estética sonora aymara. Con este sistema de archivo, los walateños organizaron y gestionaron la enorme diversidad musical, sonora y organológica de los aerófonos tradicionales en el Altiplano andino. En cuanto a la cantidad numérica de diferentes manifestaciones locales, Borras (1995) registró al menos 29 en la familia de *siku*, 21 en la familia de *qina*, seis en la familia de *phala*, doce en la familia de *pinkillu*, y once en la familia de *musiñu* (excluyendo la familia de *tarka* porque son hechas actualmente de diferentes maderas). Cabe recalcar que dentro de algunas familias de los aerófonos hechos de bambúes leñosos también existen dinámicas diversificadoras (como, por ejemplo, en la familia de los *musiñus*, la configuración dinámica e invención de nuevos registros con intervalos diferentes dentro de las tropas monofónicas), mientras en otras familias también generalizadoras al mismo tiempo (como, por ejemplo, en la familia de los *sikus*, la estandarización de la *segunda taquiña* en la escala sol mayor/mi menor en temperamento igual) (Borras, 2002). El cambio dentro del contexto musical andino fue sujeto de discusiones académicas donde existen visiones negativas sobre una posible "alienación", "descontextualización", "aculturación" y "extinción" de la "música tradicional" en contextos de folklorización (Gutiérrez, 1990, 1991b), al lado de visiones más reconciliadoras de una coexistencia de contextos musicales modernos (folclórico, turístico, etc.) y tradicionales con interacciones e influencias mutuas dentro de un ecosistema musicultural compartido, por ejemplo con un enfoque en los mecanismos de un mercado dual de los *luriris* y la conexión con la modernidad globalizada (Borras, 2000; Mamani, 2005, 2006).



Figura 11: Diversidad de tipos de *chhalla* en Bolivia. De izquierda a derecha: Zongo, Quime, Alto Beni *lluq'a*, Alto Beni *qipu*, *kjirki*, Bermejo.
Fuente: Fotografía del autor.



Figura 12: Diversidad de tipos de *tuquru* en Bolivia. De izquierda a derecha: *lluq'a paceño* norte/central/sur, *kjirki*, *lluq'a cochabamba*.
Fuente: Fotografía del autor.

Relaciones bioculturales y conocimientos ecológicos sobre bambúes musicales

Con relación a la gran diversidad de especies de bambúes leñosos del clima tropical en Bolivia, cabe aclarar que los *luriris* no utilizan todas las especies de los mencionados géneros en la fabricación de aerófonos. Solo utilizan las especies cuyos entrenudos coinciden con determinados criterios de selección relacionados a aspectos morfológicos según tipo de flauta, como consistencia, longitud y cavidad, la cual varía en función del diámetro del entrenudo y del grosor de la pared. De hecho, sus criterios de selección excluyen a muchos de los géneros reconocidos en Bolivia.[11] Los bambúes musicales de *chhalla* y *tuquru*, que pertenecen a los "bambúes leñosos andinos" (Clark, 1995), son taxonómicamente hablando en su gran mayoría diferentes especies de los géneros *Rhipidocladum* y *Aulonemia* respectivamente (Condarco, 2017; Ibisch, 2003; Hachmeyer, 2017a; Jiménez, 2016; Jiménez y Meneses, 2017; Judziewicz *et al.*, 1999; véase también Hachmeyer, 2021a: 254).[12] Aunque este hecho reduce los géneros de bambúes leñosos a solamente dos específicos, los *luriris* lograron una diversificación en el uso musical de diferentes especies, lo cual es impresionante desde un punto de vista ecomusico-

---

11 Por ejemplo, las especies del género *Chusquea*, el más diverso entre los bambúes leñosos andinos (Clark, 1995), tienen generalmente entrenudos sólidos, mientras que las especies de los géneros *Actinocladum* y *Arthrostylidium* tienen, en cambio, tallos cortos, delicados o desiguales, así como entrenudos sólidos o de pequeño tamaño de cavidad con un centro fibroso (Judziewicz y Clark, 1993; Judziewicz *et al.*, 1999). Para una discusión más detallada, véase Hachmeyer (2021a: 251-255).

12 *Aulonemia* es una combinación latinizada de las palabras griegas *αὐλός* (aulós), el nombre del instrumento de viento griego de doble lengüeta hecho de caña, maderas o hueso de espinilla, y *νέμος* (némos), que significa bosque con pasto para el ganado, pasto arbolado o claro (McClure, 1973). El nombre alude a la fabricación de instrumentos musicales en los Andes y al ecosistema donde mayormente crecen las *Aulonemia*. El nombre de la especie tipo del género botánico *Rhipidocladum*, llamado *Rhipidocladum harmonicum*, alude a su uso en la fabricación de aerófonos andinos. El botánico argentino Lorenzo Raimundo Parodi (1944) describió por primera vez la planta como *Arthrostylidium harmonicum* y sostuvo erróneamente, en su artículo de 1946 "La planta usada por los indios del Perú para fabricar las quenas", que se utilizan los entrenudos de la *chhalla* para fabricar aerófonos con biseles (véase Rodríguez y Rúgolo de Agrasar, 2015), en vez de flautas de cañas amarradas conocidas como *siku*. En la actualidad, la planta se conoce como *Rhipidocladum harmonicum*, después de que el botánico norteamericano y especialista en bambúes, Floyd Alonso McClure, reasignara todos los bambúes leñosos que tienen patrones en forma de abanico formados por miembros de un complemento de rama del culmo medio maduro en el género de *Rhipidocladum* (McClure, 1973). Así, el nombre deriva de las palabras griegas *ῥιπίς* (rhipis), que significa abanico, y *κλάδος* (klados), que significa rama (véase la Figura 1).

lógico. Durante sus viajes de abastecimiento y en búsqueda[13] de tipos de bambúes aptos para la construcción de aerófonos se logró una diversificación en el uso de bambúes musicales, hasta la fecha, de por lo menos seis tipos diferentes de *chhalla* y cinco tipos diferentes de *tuquru* (véase Figura 11 y 12). Los tipos de *chhalla* tienen el nombre de las regiones reconocidas en las cuales son recolectados (por ejemplo, *chhalla* de Zongo, *chhalla* de Quime, *chhalla* de Alto Beni, *chhalla* de Bermejo), todos con características específicas (Figura 13). Los tubos se diferencian según sus longitudes (pequeño/largo y curvado/recto), diámetros (pequeño/grande), grosores de pared (delgado/grueso) y consistencias (frágil/robusto). Los tipos de *tuquru* se diferencian, por un lado, según procedencia, es decir *lluq'a paceño* o *lluq'a cochabamba* y, por otro lado, según la textura de superficie, en otras palabras, entre *lluq'a* (suave) y *kjirki* (áspero) (Figura 14). Dentro de los *tuquru lluq'a paceño* existen subcategorías según una división de su distribución en los Yungas del departamento de La Paz, es decir, el *tuquru* del norte de los yungas paceños (Pelechuco, Carijana) es diferente al *tuquru* del centro (Chuspipata, Cotapata) o del sur de los yungas paceños (Choquetanga). Los tubos varían según la cavidad (ranurada/esponjosa) y el grosor de las paredes (pequeño/grueso), así como de la capa exterior (raspable/no raspable) y la textura (liza/áspera) de la superficie.

Tipo		***Longitud***	***Diámetro***	***Paredes (Grosor)***	***Consistencia***
Zongo		variado-largo	variado	muy delgado	muy frágil
Quime		variado-largo	variado-pequeño	delgado-mediano	frágil
kjirki		muy largo	mediano	mediano	robusto
Alto Beni	*lluq'a*	pequeño/curvado	mediano-grande	grueso	robusto
	qipu	pequeño/recto	mediano-grande	grueso	robusto
Bermejo		pequeños	mediano-grande	muy grueso	muy robusto

De izquierda a derecha: Zongo, Quime, *kjirki*, Alto Beni (*qipu*), Alto Beni (*lluq'a*), Bermejo.

Figura 13: Tipos y características de tubos de *chhalla*.
Fuente: Hachmeyer, 2021a. Fotografía del autor.

13 Cabe mencionar que esa búsqueda por nuevos tipos de bambúes musicales es un proceso constante. Por ejemplo, después de la expansión en la búsqueda de *chhalla* hacia Bermejo en los años de la década de 1970 (antes se utilizaron los tipos de *chhalla* recolectados en el departamento de La Paz), se encontró recientemente un nuevo tipo de *chhalla*, que es el tipo conocido como *kjirki chhalla*, una caña verdosa (¡en su estado seco!) con puntos negros y una superficie áspera, con largos entrenudos y diámetros relativamente pequeños (no pertenece al género *Rhipidocladum* sino al *Merostachys*, especie *Merostachys multiramea*). Entre constructores de flautas con bisel de forma moderna (*quena* urbana) se utilizan últimamente también nuevos tipos de *tuquru* con paredes más gruesas, por ejemplo uno que es recolectado alrededor de Monteagudo en Chuquisaca (perteneciente al género de *Guadua*, la especie *Guadua sarcocarpa*), y otro que es importado de Perú, proveniente de Pucallpa en el valle del Ucayali, una especie de bambú asiático (*Bambusa multiplex*), que es introducida y naturalizada en Sur América. En los últimos años, los *luriris* expandieron el uso de los bambúes musicales fuera de los géneros "tradicionales", para incorporar nuevos tipos en sus categorías de *chhalla* y *tuquru* (para una discusión más extensa sobre el crecimiento dinámico de la tipología local de bambúes musicales, véase Hachmeyer, 2021a: 287-290).

Tipo	Subtipo	Paredes		Superficie	
		Cavidad	Grosor	Capa Exterior	Textura
lluq'a paceño	norte	más esponjosa	variado	raspable	liza
	central	muy esponjosa	grueso	raspable	liza
	sur	ranurada	variado	raspable	liza
kjirki		ranurada	(más) delgado	---	áspera
lluq'a cochabamba		liza	delgado	no raspable	liza



De izquierda a derecha: *lluq'a paceño* (norte, central, sur); *kjirki*; *lluq'a cochabamba*.

Figura 14: Tipos y características de tubos de *tuquru*.
Fuente: Hachmeyer, 2021a; Fotografía del autor.

Tipo	Localidad	Especies	Etapa biológica 2018	Intervalos (años)	
				Locales	Botánicos
TUQURU					
lluq'a paceño	Carijana La Paz	*Aulonemia hirtula*	Planta juvenil Etapa juvenil	10	10-11[ab]
	Chuspipata La Paz		Descomposición Plántulas		
	Choquetanga Inquisivi	*Aulonemia herzogiana*	Planta adulta Etapa vegetativa	10	11[ab]
lluq'a cochabamba	Kara Wasi Pojo	*Aulonemia sp.*	Planta adulta Etapa vegetativa	10	No descrita
kjirki	Umamarka Arcopongo	*Aulonemia sp.*	Planta adulta Etapa vegetativa	10	No descrita
[a] Jiménez (2016) [b] Jiménez y Meneses (2017)					
CHHALLA					
Zongo	Zongo La Paz	*Rhipidocladum harmonicum*	Planta juvenil Etapa juvenil	7-8	incierta[a] 7-8[b]

Quime	Palomani Licoma	*Rhipidocladum racemiflorum*	Germinación Plántulas nuevas	7 10	6-7[b] 16[c] 7-8[d]
	Diam Pampa Pojo		Floración Senescencia		
lluq'a Alto Beni *qipu*	Boopi Alto Beni	*Rhipidocladum sp.*	Floración Senescencia	4-5	no descrita
	Fernández Alto Beni	*Rhipidocladum sp.*	Planta adulta Etapa vegetativa	4-5	no descrita
Bermejo	--	*Rhipidocladum neumannii*	Planta adulta Etapa vegetativa	6	5-6[ab] 21[e]
kjirki	Carijana Charazani	*Merostachys multiramea*	Planta adulta Etapa vegetativa	--	32[e]

[a] Tyrrell (2008).
[b] Calculación propia basada en especímenes botánicos del Herbario Nacional de Bolivia.
[c] Pohl (1991).
[d] Londoño (2020, comunicación personal).
[e] Guerreiro (2013).

Explicación: Los bambúes musicales producen flores y ponen semillas una sola vez (monocárpicas), tras ciclos de vida prolongados, antes de degenerar rápidamente (senescencia vegetal) y morir en un plazo comparativamente corto de varios meses. Cuando finalmente florecen, el evento es a menudo gregario y sincronizado dentro de la misma cohorte. Producen enormes cantidades de semillas, que caen al suelo del bosque. Las nuevas plántulas crecen durante el mismo periodo de tiempo que sus progenitores y repiten el proceso. Este fenómeno tiene implicaciones ecológicas para el abastecimiento material de los *luriris*. La muerte colectiva de bambúes significa periodos recurrentes de escasez material en intervalos específicos. Durante mis viajes en 2018, obtuve un buen panorama general de las etapas del ciclo de vida, con algunos bambúes en floración, otros en diferentes etapas biológicas. Para reconstruir los ciclos de vida de las *chhallas* y los *tuqurus*, contrasto los estudios botánicos con mis propias observaciones en 2018 y el conocimiento ecológico de los *luriris* y recolectores de bambú (*chhalleros/tuqureros*). La tendencia es que las especies diferentes muestran ciclos de vida intercalados, con unas especies en la etapa vegetal adulta cuando otras están decayendo (senescencia), y al revés. Bajo estas circunstancias, los *luriris* tienen un abastecimiento estable de materiales de bambú. Sin embargo, hay dos nuevas tendencias o retos para la sostenibilidad, que son la destrucción de hábitats por la deforestación y la recolección de bambúes con lógicas más extractivistas en contextos nuevos de construcción de aerófonos (para una discusión más detallada, véase Hachmeyer, 2021a).

Figura 15: Ciclos de vida de los bambúes musicales.
Fuente: Hachmeyer, 2021a.

Es un ejemplo excelente de cómo los *luriris* han valorado y promovido, en el marco de la discusión arriba mencionada, una diversidad biológica de los bambúes musicales (en los mejores sentidos de una relación biocultural) desde su extenso cuerpo de conocimiento ecológico relacionado a la cultura musical andina (aparte de que son expertos en aspectos artesanales, musicales y sonoros, por ejemplo técnicas y herramientas de construcción, funcionamiento interno de los diferentes mercados, contextos musicales y organológicos, acústica y producción de sonido en aerófonos). Guardan un gran conocimiento fitogeográfico sobre los nichos ecológicos y las distribuciones geográficas de los bambúes musicales en todo el territorio boliviano. Conocen los ecosistemas de los diferentes bosques húmedos, desde los peligros y las huellas de animales silvestres hasta la lectura de plantas indicadoras de altura. Saben muy bien de la ecología de diferentes especies de *chhalla* y *tuquru*, por ejemplo, los ciclos de vida y los aspectos fenológicos o la lignificación y maduración de cada especie. Desde un punto de vista ecológico, la diversificación en el uso de diferentes especies de bambúes musicales con ciclos de vida intercalados les volvía menos vulnerables a las reverberaciones ecológicas y los impactos sobre la disponibilidad material (escaseces temporales), debido al decaimiento colectivo de los bambúes, que son plantas monocárpicas y mayormente con florecimiento gregario (Figura 15). Es en este sentido que la promoción de una diversidad biológica de diferentes tipos de bambúes musicales, en combinación con un cuerpo extenso de conocimientos ecológicos, una lógica andina del tiempo circular y una práctica ancestral de almacenamiento, ha sido un factor ecológico y una base material para el desarrollo de una diversidad cultural de expresiones musicales-sonoras en el Altiplano andino (la cual también tiene otras razones no-ecológicas, por ejemplo, la diferenciación de identidades entre diferentes comunidades rurales).

La dimensión sonora de los bambúes musicales

Dentro de este panorama biocultural surgen preguntas sobre los sonidos de los bambúes musicales que apuntan a la selección de diferentes tipos de bambúes por criterios y razones acústicas-sonoras, así como a las percepciones y entendimientos locales sobre los sonidos de los bambúes musicales por parte de los *luriris* y *phusiris*.[14] En otros contextos de construcción de instrumentos musicales, por ejemplo entre los *luthieres* de cordófonos, diferentes maderas son seleccionadas (entre otros factores) por su cualidad tonal, las llamadas maderas tonales o sonoras (en inglés *tonewood* o en alemán *Klangholz*) con criterios acústicos específicos (Bennet, 2016; Brémaud, 2012). En cuanto a los bambúes leñosos en el contexto de aerófonos andinos, ¿sería pertinente hablar de bambúes tonales en un sentido parecido?

Acercamiento a la acústica musical

Como se mencionó anteriormente, los *luriris* escogen bambúes con ciertos criterios morfológicos, como consistencia, longitud, diámetro, cavidad, etc. En este sentido, la morfología y geometría del bambú influye acústicamente en la producción de sonido en aerófonos, por ejemplo según longitud o cavidad del tubo variaría el rango posible de frecuencia, o si es un tubo curvado o recto. Además, algunos tipos de *tuquru*, por ejemplo el *lluq'a paceño* de Chuspipata (provincia Murillo), tienen fibras muy esponjosas en la cavidad (dentro del tubo), las cuales impedirían el flujo de aire (si no se limpia bien el tubo por adentro), mientras que otros tipos de *tuquru*, por ejemplo el *lluq'a paceño* fino de Choquetanga (provincia Inquisivi) o el *kjirki* de Arcopongo (provincia Inquisivi), al contrario, tienen ranuras longitudinales en las paredes interiores, las cuales ayudarían a que el aire corra mejor (véase de nuevo la tabla en Figura 14). Si bien existen resonancias en las paredes de los tubos, estudios de acústica musical en Bolivia sobre flautas de bambú y caña apuntan a la conclusión de que el sonido de resonancia en las paredes es secundario, ya que el sonido de la vibración del aire tiene una intensidad mayor (la producción de sonido en aerófonos es a través de la vibración del aire, y no a través de la vibración de una cuerda y la ampliación con tapa armónica y caja de resonancia como en cordófonos acústicos) (Gérard, 2017). En otras palabras, los materiales del tubo resonador de un aerófono no influirían mucho en cuanto a la cualidad de sonido o timbre. Sin embargo, podemos decir que lo que los humanos perciben auditivamente está moldeado social y culturalmente (véase Stobart, 2013, para un ejemplo relacionado a la música rural andina). Por lo tanto, las interacciones sociales y representaciones culturales que permiten las diferentes percepciones sonoras sobre los bambúes musicales podrían considerarse independientes de las explicaciones físicas-acústicas (compárese con Stoichita y Brabec de Mori, 2017). Además, como sostienen Stoichita y Brabec de Mori (2017), basándose en Descola (2012), en algunos casos las experiencias auditivas humanas también apuntan a la forma de cómo es el mundo, en un sentido de esquemas fundamentales que organizan el entendimiento y la acción práctica, las ontologías como sistemas de propiedades de seres existentes (volveré a este aspecto más abajo).

Discursos sobre las percepciones sonoras

Respecto a las percepciones sonoras de *luriris* y *phusiris* sobre los diferentes tipos de bambúes musicales no existe un denominador común. Más que por las explicaciones acústicas mencionadas arriba, diría que este panorama heterogéneo y complejo se debe a las características de las esferas diferentes de construcción de aerófonos y los contextos diversos del uso musical. Para acercarnos a las percepciones sonoras, proponemos dos diferentes discursos, los cuales también discutimos en conversaciones anteriores (Hachmeyer y Quispe, 2023).

1. Diferencias entre estilos de música autóctona: Dentro del mundo de la música autóctona,[15] en Bolivia se hace a menudo una clasificación entre diferentes estilos autóctonos, especialmente con relación a los tipos de *chhalla* y los diferentes estilos autóctonos de *siku*. Es muy común escuchar que, para ciertos es-

14 Debido al formato y a la extensión de este ensayo, menciono brevemente algunos puntos claves aquí, más que todo sobre los diferentes tipos de *chhalla*. Las discusiones más extensas sobre las percepciones sonoras alrededor de los diferentes tipos de los bambúes musicales se publicarán en un capítulo específico en el libro descrito en la introducción.

15 El término "autóctono" se utiliza comúnmente en el Altiplano paceño y la ciudad de La Paz para referirse a la música tradicional andina, tanto de los estilos rurales (indígenas) como urbanos (mestizos). El origen de la "música autóctona" con sus estilos rurales se encuentra en las comunidades indígenas originarias de las provincias rurales. Con la folklorización musical en el siglo XX emergieron también estilos urbanos mestizos (por ejemplo, *misti siku* o *sikureadas*) y la necesidad de implementar una diferenciación entre este mundo de la "música autóctona" (incluyendo estilos y comunidades rurales y urbanos) y el mundo de la "música (neo)folklórica", por ejemplo de los famosos conjuntos andinos (Ríos, 2020).

tilos autóctonos de *siku*, se necesita un cierto tipo de *chhalla*, lo cual sería relacionado a los sonidos diferentes que emiten los materiales debido a los distintos grosores de sus paredes (véase otra vez la tabla en Figura 13). Existen opiniones de que en estilos como *suri siku* se deben emplear tubos más "carnosos" (con paredes más gruesas) por el sonido más "opaco" (*chhalla* de Alto Beni o Bermejo), mientras que en estilos como *sikuri mayura* o *jach'a sikuri* se usarían tubos con paredes más delgadas por el sonido más "brillante" (*chhalla* de Quime o Zongo). Los sonidos opacos pronunciarían mejor los tonos bajos en *suri siku* mientras que los sonidos brillantes enfatizarían mejor las frecuencias agudas y los saltos armónicos más frecuentes en estilos como *sikuri mayura*. Si queremos enfocarnos en el sonido individual de una flauta, o en este caso un tubo de *siku* (algo que me parece un poco ajeno a un contexto de flautas y sonoridades colectivas), se podría decir también que el grosor de las paredes de diferentes tipos de *chhalla* posiblemente influya al timbre de un *siku* autóctono en relación con la segunda hilera (*pallqa*), que muchos *sikus* autóctonos tienen; y sobre cuyas funciones se debatió bastante en la etnomusicología boliviana (Langevin, 1992). Los *sikuris* ("sopladores de *siku*") soplan contra el borde posterior del tubo de la primera hilera, mientras que la mitad superior de la corriente de aire dividida pasa al tubo opuesto de la segunda hilera, haciéndolo sonar con menor intensidad. Estas segundas hileras tienen tubos abiertos o cerrados en su extremo distal, se fabrican a diferentes relaciones interválicas (tercera, quinta u octava), y se denominan comúnmente resonadores. Según Gérard (2018: 299) son más precisamente "modificadores del timbre", ya que añaden parciales adicionales al sonido. Habiendo tocado diferentes *sikus* autóctonos de doble hilera fabricados con diferentes tipos de *chhalla*, mi impresión es que estas modificaciones tímbricas son mucho más claras y nítidas con *sikus* autóctonos de doble hilera, cuyos tubos son de *chhalla* con paredes más delgadas (por ejemplo, de la *chhalla* de Zongo o bien de Quime, que además tiene diámetros más pequeños). Los bordes de los tubos de la primera y la segunda hilera (*pallqa*) se encuentran mucho más próximos entre sí, lo que permitiría que más aire entre al segundo tubo.

2. Diferencias entre modos de ejecución de aerófonos: El segundo discurso trata de las diferencias de percepciones sonoras a lo largo de los dos modos principales de ejecución de los aerófonos, los cuales serían individual y colectiva. La ejecución individual, por ejemplo de flautas de cañas amarradas (*zampoña* urbana) o de flautas verticales con boquilla (*quena* urbana), se relaciona con géneros musicales fuera del ámbito de la música autóctona, por ejemplo, la música (neo)folclórica u otros géneros de la música popular andina, donde el/la ejecutante toca el aerófono individualmente, a menudo como solista. La ejecución colectiva (de aerófonos autóctonos como *siku*, *qina*, *phala*, *pinkillu* y *musiñu*) está ligada al mundo de la música autóctona, donde varios/as *phusiris* tocan monofónicamente (a veces heterofónicamente) en grupos, con técnicas complementarias como *ira/arka* o *kupi/ch'iqa* en el caso de los estilos de *siku*. En este discurso se escucha que algunos tipos de *chhalla* y *tuquru* se usan preferiblemente en el primer ámbito, mientras que otros se usan en el segundo. Esto es el caso de la famosa *chhalla* de Zongo, con la cual los *luriris* construyen *zampoñas* profesionales[16] (de dos o tres hileras) en el sistema tonal occidental temperado con la ayuda de un afinador cromático. Los músicos sostienen que el sonido de la *chhalla* de Zongo es más brillante y nítido, en el sentido de producir tonos más claros debido al borde más delgado (sin mucho escurrimiento de aire). Además, se dice que el ataque y el soplido (menos presión para llenar la columna de aire) son más fáciles, lo que se relaciona con la ejecución individual de la *zampoña* (desplazamiento rápido de los labios sobre los tubos). En cambio, los tipos de *chhalla* más gruesas serían mejores para los *sikus* autóctonos y la música autóctona, donde se toca de manera colectiva.[17] En la actualidad, añadiría que el uso de las *chhallas* más gruesas en estilos de *sikus* autóctonos no solamente es una preferencia deliberada, ya que existe una exclusión socioeconómica en la compra de instrumentos hechos con *chhallas* de paredes más delgadas por el precio elevado del material (más que todo de Zongo, pero también de Quime). En cuanto a los *tuqurus* utilizados para construir flautas verticales con muesca, se escucha el mismo discurso, pero al revés, es decir que en las *quenas* modernas se usan los tubos de *tuquru* más pesados y carnosos, mientras que en las *qinas* autóctonas se prefieren los tubos más delgados. No escuché ningún criterio sonoro

16 Cuando se utiliza el término "profesional" para describir ciertas flautas, se hace referencia a la mencionada adaptación de las flautas autóctonas de estilo rural a las escalas occidentales y al temperamento igual estándar, especialmente las *zampoñas* y *quenas* modernas que se tocan en contextos musicales (neo)folclóricos. Sostengo que también existen aerófonos autóctonos profesionales en su sentido propio. Las flautas de estilo urbano suelen tocarse en contextos de performances escenificadas en el sentido de Turino (2008), donde los/las músicos puedan ganar dinero interpretando música como profesión. Sin embargo, esto también ocurre hoy en día en contextos profesionalizados y escenificados en el ámbito de la música autóctona (Hachmeyer, 2019).

17 Un amigo *luriri* de Walata Grande, Julio Mamani, me contó también que cuando se introdujo la *chhalla* de Bermejo alrededor de la década de 1970, los *sikuluriris* y *phusiris* (mayormente de las zonas rurales) habían preferido los tubos más gruesos por lo que eran más robustos, y me contó que anteriormente se construyeron muchos estilos autóctonos de *siku* en el Altiplano paceño con las *chhallas* más delgadas, las cuales se rompieron a menudo durante las fiestas.

para esta afirmación, pero me puedo imaginar que tiene que ver con las sonoridades distintas de las flautas. Las *qinas* rurales se soplan con fuerza enfatizando los armónicos superiores y las sonoridades estridentes (lo que podría funcionar mejor con *tuqurus* de paredes delgadas y biseles cuadradas), mientras que las *quenas* urbanas se soplan suavemente para producir sonidos dulces, suaves y claros, a menudo enfatizando un estilo meditativo o sentimental (lo que podría funcionar mejor con *tuqurus* pesados carnosos y biseles en forma de U).[18]

Hacia una ontología sonora de los bambúes musicales

A partir de mi interpretación diría que estos discursos reflejan una perspectiva más urbana, es decir occidental. Interesantemente, y en el contexto de las *chhallas* por ejemplo, los *sikuluriris* relacionados más al contexto rural, tanto en Walata Grande como en Condo (centros especializados de construcción de aerófonos en el Altiplano), se enfocaron antes en las diferencias morfológicas y geométricas mucho más que en los sonidos o el timbre en términos acústicos, como lo demuestran trabajos etnomusicológicos (Gutiérrez, 1991a, 1995, 2002; Gutiérrez *et al.*, 1998, 2000; Gutiérrez y Gutiérrez, 2009). Esto no quiere decir que no existen conceptos andinos propios sobre las sonoridades de los bambúes y los aerófonos. Ante esa realidad, cabe mencionar que las percepciones sonoras presentadas arriba engranan con un cierto entendimiento onto-epistemológico sobre el sonido, la música y el mundo. En esta sección, quisiera mostrar un "paradigma otro" (Mignolo, 2005), el cual abriría un espacio para pensar sobre los sonidos de los bambúes musicales de "otro modo" (Escobar, 2003). Por tal fin, la sección se basa teóricamente en la "antropología auditiva" (Brabec de Mori, 2015; Lewy, 2015, 2017; Schoer *et al.*, 2014), la cual "va más allá del sonido organizado por humanos para incluir percepciones y producciones sonoras no-humanas con relación a las ontologías indígenas" (Lewy, 2017: 4).[19] Aquí estoy interesado en los conceptos andinos de los sonidos y su producción y recepción humana y no-humana, especialmente relacionados a los bambúes musicales y los aerófonos.[20] Considero el trabajo del etnomusicólogo británico Henry Stobart (2010) sobre los conceptos sonoros en el Norte de Potosí como un antecedente importante. El autor muestra como los sonidos *tara* (sonido denso, vibrante) y *q'iwa* (sonido claro, delgado) de *pinkillus* nortepotosinos "se perciben como reflejando y a la vez manipulando estructuras sociales y cosmológicas" (Stobart 2010: 25). Más allá del interesante análisis semántico de los términos y de la iconicidad musical social, los conceptos sonoros de aerófonos apuntan a una estructura ontológica en la cual los sonidos musicales, a menudo como parte central de ritos y rituales agrícolas, cumplen un rol especifico con agencia propia (en este caso generar condiciones climáticas adecuadas dentro del ciclo agrícola como es el llamar la lluvia o detenerla).

"Todas las chhallas suenan igual"

Una vez conversé con el maestro *sikuluriri* Vicente Torrez en la calle Juan Granier de la Garita de Lima de La Paz (una zona de venta de aerófonos andinos con puestos de *luriris* de Walata Grande) sobre los sonidos de los diferentes tipos de *chhalla*. Él me aseguró que "todas las *chhallas* suenan igual", y me sorprendió por las muchas opiniones distintas sobre los sonidos de las *chhallas* que escuché en otros contextos. Observé también cómo usaba diferentes tipos de *chhalla* en una misma tropa de *siku*, lo que no tendría sentido, por ejemplo, en un contexto de preferencias materiales sonoras según estilo de *siku* (véase discusión arriba). Él argumentó que el sonido de los *sikus*, como los otros aerófonos, dependería de una combinación entre la forma específica de su ejecución y la práctica de construcción del instrumento. Dentro de la unidad *phusa-phusiri* o flauta-flautista es posible que ciertos tubos facilitaran las técnicas diferentes de soplido en diferentes estilos autóctonos (parecido a lo expuesto arriba). Pero el maestro seguía hablando de los afinadores cromáticos que los *luriris* de *zampoñas* urbanas utilizan

18 Sin embargo, las *quenas* modernas son hechas en la actualidad mayormente de diferentes tipos de maderas. Interesantemente, el constructor y músico de *quena* urbana, Agustín Portillo, argumentó una vez que las *quenas* urbanas son de un sonido más "directo" y "suave", mientras que las *quenas* de *tuquru* (grueso y carnoso) suenan "más roncos, como el viento del altiplano".

19 Otra definición de la antropología auditiva es la siguiente: "La antropología auditiva aborda las percepciones y producciones, así como taxonomías y axionomías sonoras (Menezes Bastos, 2013), el rol de lo sónico en la construcción de ontologías, y la cualidad y finalmente las interacciones de sentidos." (Schoer *et al.*, 2014: 16)

20 De esa manera esquivo el problema etnomusicológico común como de usar categorías universales como "música", o también "sonido" en el sentido acústico (ondas mecánicas propagadas a través del aire) para describir actividades y fenómenos sonoros muy diversos y específicos (véase también la discusión en Stoichita y Brabec de Mori, 2017: 15). En el idioma aymara, por ejemplo, no existe un término genérico para "sonido", sino nombres específicos para sonidos particulares, a menudo onomatopéyicos. Por ejemplo, el sonido de las hojas o hierbas secas es *suxuqiña*, o el sonido que emite el ave altiplánica tero-tero que da el nombre en aymara: *liqi liqi* o *liqichu* (para ejemplos en *quechua* de nombres onomatopéyicos de aves, véase Stobart, 2006b). En algunos diccionarios de aymara (Bertonio o también Layme Pairumani) se encuentra bajo "sonoro" la palabra *salla*, lo que vendría de *salla kunka* que significa "voz sonora", término usado más en el sentido de "suave" o "agradable".



Figura 16: *Luriris* rurales y urbanos.
Fuentes: Fotografías de la izquierda de André Langevin: *phukunakuchuq* Joachim Mallki, Quiabaya, 1984.
Fotografías de la derecha del autor: *sikuluriri* Andrés Mamani de Walata Grande, El Alto, 2019.

hoy en día para afinar los tubos (en temperamento igual estándar), y argumentó que "se puede usar el afinador cromático para hacer estas *zampoñas*, pero no sirve para hacer *sikus* y tropas autóctonas". Con esa frase expresó un enfoque central en la sonoridad colectiva de las tropas monofónicas de *siku* (y otros aerófonos autóctonos también), que están compuestas por diferentes registros variando de tropa en tropa, a menudo de quintas y octavas paralelas. Este hecho produce una sonoridad colectiva turbia y densa con notables pulsaciones o batimientos, siempre cuando los *sikus* autóctonos se construyen con las medidas tradicionales *tupu* (sin afinador cromático), lo que resulta en las ligeras variaciones en la frecuencia de cada tubo (Borras, 1998, 2002; Gérard, 1999, 2002, 2015; Turino, 1989, 1993). En flautas verticales o traversas los *luriris* tienen otras técnicas de construcción que aseguran esa complejidad de la sonoridad colectiva, como por ejemplo el desplazamiento milimétrico de agujeros en la mitad de las flautas de una misma tropa (llamado *altu-baju* en aymara) (Borras, 1995).

En este contexto de una sonoridad colectiva densa quisiera recalcar el papel del crecimiento irregular de los bambúes musicales, por ejemplo, las geometrías ligeramente variadas de los tubos. Las variaciones de frecuencia de los tubos de *sikus* también aparecen debido a las irregularidades de los nudos de las *chhallas* en la parte inferior de cada tubo. Como muchos *luriris* rurales solían medir la longitud de los tubos con el *tupu* en la parte exterior del tubo desde el nudo hacia arriba (los *luriris* urbanos meten el *tupu* adentro para después finalizar el afinado del tubo con un afinador cromático) (Figura 16), cada tubo resulta ligeramente diferente también, porque la estructura interna de los nudos crece de forma irregular, lo que no es visible desde el exterior. En el contexto de sonoridades colectivas de tropas participativas monofónicas, Turino (1989) concluyó que la música andina rural emerge como un emblema central de identidad para los grupos por la relación homóloga ("iconicidad") entre la cultura musical (sonidos, performances y técnicas) y los valores, comportamientos y formas en otros campos de actividad.

Para ir más allá del lenguaje semiótico y las identidades sociales, me enfocaría más en repensar el sonido desde una perspectiva ontológica y analizar su rol en las interacciones transespecíficas entre humanos y no-humanos dentro de un mundo cohabitado con múltiples capas vivenciales (llamado *pacha* en muchos idiomas andinos).

Jachaña *o el llanto musical*

La conversación con el maestro *sikuluriri* giró hacia el sonido de los tubos de plástico en comparación con los tubos de *chhalla*, y me dijo que, "si hay una diferencia ahí", especificando que "los tubos de plástico no lloran".[21] Aquí estamos ante una afirmación de suma importancia, la cual está relacionada a un otro pensamiento sobre las sonoridades de los bambúes musicales. Siguiendo el trabajo acústico musical de Gérard (2017), podríamos proponer que *jachaña* fuese una metáfora para las sonoridades agudas y estridentes. Por ejemplo, en el caso de las *chhallas*, Gérard (2017) muestra que no se pueden producir tan fácilmente los armónicos agudos con el tubo de plástico, y que saldrían más naturalmente con los tubos de *chhalla*. Sin embargo, estaríamos hablando de una proyección de una percepción sonora muy particular sobre los parámetros y las características "reales" del sonido en términos acústicos de frecuencia e intensidad (véase también Stoichita y Brabec de Mori 2017: 9-10). El maestro mismo trató de explicarme el fenómeno verbalmente y terminó diciendo que "así nomás es", lo que me hacía recuerdo de la discusión del antropólogo sueco-boliviano Anders Burman (2012) sobre el conocimiento *ukhamaw*, un conocimiento experiencial y non-lingüístico que es vivido y adquirido del mundo, con el mundo y dentro del mundo, en interacción con sabios sujetos no-humanos.

En una presentación conjunta con Stobart (Stobart y Hachmeyer, 2019), la cual buscó una conexión entre la etnomusicología y los estudios del sonido, argumentamos que el lenguaje de *jachaña* o *waqay* ocupa un campo semántico muy diverso en los Andes bolivianos (no solamente en el sentido de sentimiento, por ejemplo en Feld, 1982).[22] Más allá del contexto musical y para los sonidos de instrumentos musicales, el verbo se usa también para animales como llamas que lloran cuando están hambrientas, para cultivos agrícolas como papas que lloran cuando están mal cuidadas y para describir la secreción de fluidos de cuerpos orgánicos, incluyendo los humanos, pero también árboles como copal (*Protium montanum*) o incienso (*Clusia pachamamae*), de los cuales se dice que lloran (secretan lágrimas) cuando desprenden sus resinas aromáticas. En este sentido, proponemos una división analítica entre "lo auditivo" y "lo lacrimoso" (Stobart y Hachmeyer, 2019). Los infantes lloran con más énfasis en el sonido para expresar necesidad/deseo/dolor y señalar un estado de impotencia, mientras los adultos lloran con más énfasis en las lágrimas para expresar duelo/pérdida/angustia, invocar compasión y emociones en otros, y producir un estado de catarsis (Gračanin *et al.*, 2018 y Vingerhoets, 2013, citado en Stobart y Hachmeyer, 2019). En el contexto andino de relaciones humanas y no-humanas es importante entender lo que Stobart (2006a) llama una relación entre guardián y dependiente (criador y criado), donde la idea de llorar es central y clave para la protección y el cuidado hacia infantes. El llanto de los infantes expresa vitalidad y potencial de futuro. Los infantes reciben y no corresponden inmediatamente, solo después de un proceso de convertirse en adultos criadores. Se podría hablar de un principio de una reciprocidad intergeneracional, lo cual no solo se aplica a los seres humanos. A los animales domésticos se les llama "los criados" en aymara (*uywa*), lo que los hace ontológicamente equivalentes a los infantes humanos (*wawa*). Ellos lloran, mientras que la capacidad de escuchar y, en adelante, de preocuparse por su destino convierte a las personas en adultos, lo que transmite bien la idea de haber alcanzado la plena condición de persona (*jaqi*) (Stobart, 2006a). En la manera en que los infantes dependientes van creciendo, se convierten en humanos plenos, en adultos, es decir, en criadores de sus propios futuros criados. Los humanos adultos, o mejor dicho la vida humana plena en la comunidad humana y no-humana llamada *ayllu*, a la vez es cuidada por espíritus criadores llamados *ajayu uywiri*.

A falta de traducciones apropiadas al español, los *amawt'as* suelen traducirlos como "naturaleza", por lo que corresponden a menudo a fenómenos naturales, o bien son responsables para aquellos (Hachmeyer, 2022b). En este sentido, la música aerófona rural en el Altiplano boliviano (actualmente llamada "autóctona") se solía tocar en contextos de una ritualidad agrícola-climática y con relación a espíritus mayores (*ajayu uywiri*) que ordenan el tiempo y el clima (véase también Rivière, 1997). En los Andes bolivianos, se sabe muy bien que los diferentes

21 Testimonios parecidos se reportan también en el trabajo de Gutiérrez (2002).

22 Un famoso ejemplo etnomusicológico es el estudio de Steven Feld (1982) *Sound and Sentiment* ("Sonido y Sentimiento") sobre los pájaros, el llanto, la poética y el canto entre los Kaluli del monte Bosavi, en Papúa Nueva Guinea. La relación con la música queda bien ejemplificada cuando el llanto mueve a las mujeres al canto o cuando el canto mueve a los hombres al llanto. Feld (1982) muestra cómo los sonidos de los pájaros son percibidos como llanto y cómo el canto melódico de las melodías de pájaros es interpretado improvisadamente por las mujeres durante los funerales u otras ocasiones de profunda tristeza por la pérdida y el abandono.

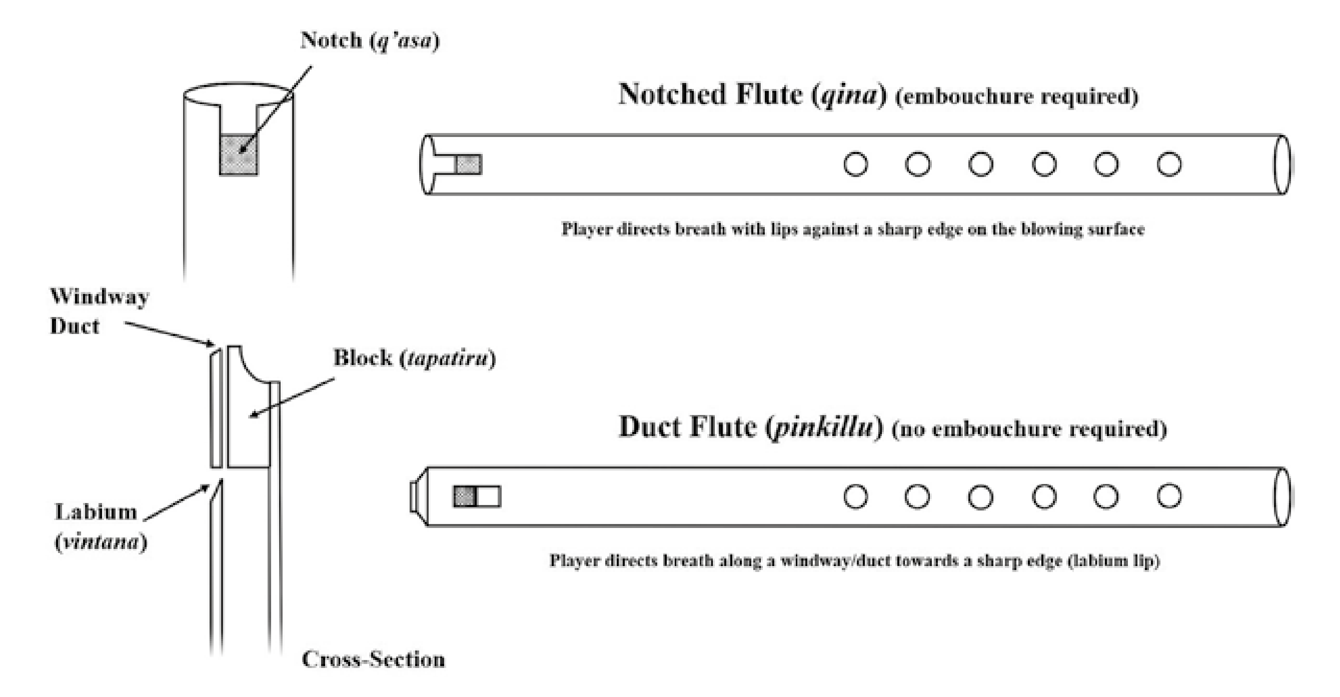


Figura 17: Diagrama de *qina* y *pinkillu*.
Fuente: Hachmeyer, 2021a, basándose en Stobart, 2006a: 240.

sonidos de los aerófonos tienen efectos sobre el clima en el sentido de una transformación de *pacha*.[23] En el caso del contexto musical del Altiplano paceño aymara (Buechler, 1980; Mújica, 2014), las flautas (*phusa*) categorizadas *q'asa* (desportillado), sopladas sobre un borde filo y sin conducto de aire, como la *qina*, se tocan en el tiempo seco, a menudo para llamar al viento, al frio y a la helada, mientras que las flautas categorizadas *tapani* (con tapa o *tapatiru*), como el *pinkillu*, sopladas con pico y por un conducto de aire interno, a menudo para detener el viento y llamar las nubes y las lluvias (Figura 17). Todo esto sugiere que, ontológicamente hablando, los sonidos de los aerófonos llegarían ser como una técnica de los humanos adultos para llorar "auditivamente" y manifestar de esa manera su condición como "criados". Los llantos musicales son claves para negociar las relaciones transespecíficas y expresan una demanda afectiva que está direccionada hacia los "criadores", los cuales escuchan de cierta manera y a lo mejor responden adecuadamente.

Tensión transespecífica y relacionalidad de ajayu

Mucho se había escrito sobre la manera en la cual en los Andes se trata de manipular energías y fuerzas para encontrar y construir estados (temporales y frágiles) de equilibrio. Por ejemplo, Catherine Allen (2019) habla de corregir los desequilibrios como una estrategia propia de vivir bien y Ricardo Cavalcanti-Schiel (2007) hace énfasis en un sentido deseado de fuerzas y potencias continuamente balanceadas y pactadas como una estrategia de reproducción de la existencia y del ordenamiento intersubjetivo del cosmos andino. Sin embargo, si nos centráramos en las cualidades ontológicas de las relaciones humanas y no-humanas mediadas a través del llanto musical, podríamos constatar que interrumpen las relaciones e invocan un estado de desequilibrio a causa de una falta de atención (Stobart y Hachmeyer, 2019). Esa idea está estrechamente relacionada a lo que Rivera Andia (2022) llama la "contienda" en los Andes dentro de comunicaciones transespecíficas, lo que pone más énfasis en la tensiona en vez de la armonía.[24] Por lo tanto, es muy importante en los Andes que los instrumentos musicales lloran, es decir causar una ruptura, ya que esto perpetúa una "tensión ontológica" (Stobart, 2006a) en la cual el mundo se basa. La afirmación que los tubos de plástico no lloran puede interpretarse como

23 Para hacer énfasis en el rol transformador del sonido musical en un sentido cosmológico-ontológico, me refiero al fenómeno de la estacionalidad musical en los Andes bolivianos como "transformación de *pacha*" (Hachmeyer, 2017b, 2021b). En el contexto nortepotosino, autores como Solomon (1997) y Stobart (2006a) llamaron este fenómeno "construcción musical del tiempo" y "orquestación del año" respectivamente.

24 Otros trabajos antropológicos también hacen énfasis en la tensión relacional en los Andes. Por ejemplo, Gose (2018) describe el carácter ambiguo de la relación humana con los cerros sagrados, o Burman (2011b) habla de una relación tensional dentro del concepto de complementariedad de género *chachawarmi*.

si el plástico fuese considerado un material quizás inorgánico que no forma parte de la vida cíclica y de la red de relaciones recíprocas (*ayni*) que sostienen el cosmos (Stobart y Hachmeyer, 2019).[25]

Curiosamente escuché discursos diferentes en algunos grupos autóctonos de las ciudades de La Paz y El Alto que los tubos de plástico no tienen *ajayu*, mientras que los tubos de bambú aparentemente poseerían esta cualidad animadora o espíritu vital. Aunque la noción de que los tubos de plástico carecen de *ajayu* y los bambúes musicales están vivos proporcionaría un argumento ético para preservar los bambúes musicales basado en ideas cosmológicas del mundo andino, creo que son esencialistas hasta cierto punto. Por ejemplo, una vez conversé con el *amawt'a* Carlos Yujra sobre el *ajayu* de los bambúes musicales, y lo que le ocurre cuando se recolectan los bambúes. Me explicó que cortar y recolectar tubos de bambú equivale a matarlos, ya que se les desconecta de la red más amplia de la vida. "El *ajayu* sale del bambú", me explicó, y de esa manera el bambú muere, lo que se manifestaría en la pérdida de agua y la desecación. Don Carlos comentó que lo mismo les ocurriría a los humanos cuando perdieran su *ajayu* (para declaraciones similares de sabios andinos en la región *kallawaya*, véase Bastien, 1985: 601). Le conté de los discursos que escuché acerca de que las flautas hechas de bambú están vivas y tienen *ajayu*. Me miró asombrado y respondió que los bambúes se convierten en flautas que los *phusiris* luego soplarían. Con el aliento, llenarían o cargarían la flauta con su propio *ajayu*, que está íntimamente relacionado con los pulmones (*chuyma*) y la respiración (*samaña*) (para una discusión antropológica de cargar cosas con *ajayu* a través del aliento, véase Burman, 2011a). Lo que el *amawt'a* Carlos Yujra expresa aquí es una comprensión relacional y no esencialista de *ajayu* y por extensión de la vida. Esto sugiere también que una flauta se convierte en una parte integral del cuerpo del *phusiri*, el/la cual le devuelve vida al bambú (convertido en flauta) al exhalar en el tubo. A su vez, el tubo de bambú seco no tiene *ajayu* en sí, tanto como la flauta o el tubo de plástico, que potencialmente podría estar cargado de *ajayu* también si seguimos esta lógica relacional.

Conclusiones: Los bambúes musicales y su multiplicidad sonora

A partir de las discusiones en este ensayo, y respondiendo a la pregunta inicial de cómo se puede entender la dimensión sonora de una variedad de diferentes bambúes nativos empleados en la construcción de aerófonos andinos, concluiría que los sonidos de los bambúes musicales dentro del contexto musical andino no producen un universo sonoro unitario sino más bien una multiplicidad sonora con conexiones horizontales entre diferentes conocimientos musicales-sonoros y entendimientos ontológicos. En esa ecología de sonidos, las distintas formas de conocimiento sonoro emergen como encuentros y relaciones entre actores diversos y mundos interrelacionados (en el sentido de Rahder, 2020). Al lado de discusiones y debates sobre los diferentes sonidos de los bambúes musicales en cuanto a su cualidad acústica, existen percepciones sonoras sobre los bambúes musicales que pueden entenderse desde un pensamiento de otro modo. Aquí, hice énfasis en la percepción sonora de diferentes sujetos humanos y no-humanos con conocimientos y prácticas auditivas distintas, abriendo espacios para reflexionar sobre cómo, por ejemplo, los *ajayus uywiris* o los cerros sagrados (*achachilas*, *awichas*) escuchan los sonidos de los aerófonos y los bambúes musicales de una manera diferente, quizás evidenciando lo que se puede llamar un multinaturalismo sonoro andino (véase también las discusiones en Allen, 2015 y Hachmeyer, 2022c). Dentro de una ecología de sonidos de los bambúes musicales, estoy convencido que es válido debatir tanto la producción y percepción sonora en un sentido acústico-físico como en un sentido andino-animista. En este caso sería buscar una forma de acercamiento inter-epistemológico, sin afirmar dentro de una matriz colonial lo que se podría llamar una "colonialidad de la sonoridad" como la esfera sonora de la colonialidad de poder de Quijano (2000). Mientras que las diferencias entre distintos actores y mundos interrelacionados son más o menos significativos, todas las percepciones sonoras sobre los bambúes musicales parten al final de una base común, que es la diversidad y variedad de tipos diferentes de bambúes nativos utilizados en la construcción de aerófonos andinos. En este sentido, en el contexto de la cultura musical andina, el concepto de la diversidad biocultural ofrece interesantes reflexiones en un nivel teórico. Sin embargo, el enfoque predominantemente cuantitativo parece ser de mucha limitación para entender la relación biocultural de los bambúes nativos y los instrumentos y expresiones sonoros-musicales en un nivel más cualitativo y empírico. No todos los bambúes leñosos de Bolivia se utilizan para fabricar instrumentos musicales; y a parte de la diversidad numérica de diferentes manifestaciones locales de tipos genéricos de aerófonos autóctonos, también existe una diversidad interna en cuanto a las estéticas sonoras y sonoridades distintas, por ejemplo de las tropas

25 Similares interpretaciones sobre el plástico, en este caso relacionadas a la contaminación del paisaje relacional por bolsas de plástico, pueden evidenciarse en otros contextos de los Andes bolivianos, por ejemplo, en la región *kallawaya* en el Norte de La Paz (Bold, 2019).

autóctonas en un sentido colectivo. Analíticamente se podría mencionar aquí el uso de diferentes registros en una misma tropa autóctona en unísono denso y con dispersión tonal, la configuración variada de registros dentro de diferentes tropas autóctonas, y la inclusión de sonidos multifónicos como batimientos y pulsaciones. Especialmente con relación a este último, preguntas sobre la lógica andina subyacente quedan todavía abiertas para futuras reflexiones.

Bibliografía

ALLEN, Catherine.

2019. "Righting Imbalance: Striving for Well-Being in the Andes". En: *Science, Religion and Culture*, 6(1): 6-14.

2015. "The Whole World is Watching: New Perspectives in Andean Animism". En: *The Archaeology of Wak'as: Explorations of the Sacred in the Pre-Colombian Andes* (editado por T. Bay): 23-46. University Press of Colorado. Colorado, Estados Unidos.

ARAUJO, Natalia. MÜLLER, Robert. NOWICKI, Christoph y Pierre IBISCH.

2010. *Prioridades de conservación de la biodiversidad de Bolivia*. Editorial FAN. Santa Cruz, Bolivia.

BASTIEN, Joseph.

1985. "Qollahuaya-Andean Body Concepts: A Topographical-Hydraulic Model of Physiology". En: *American Anthropologist*, 87(3): 595-611.

BECK, Stephan.

2014. "Las regiones y zonas de vegetación". En: *Catálogo de las plantas vasculares de Bolivia* (editado por P.M. Jørgensen *et al.*): 3-20. St. Louis: Missouri Botanical Garden Press. San Luis, Misuri, Estados Unidos.

1998. "Ecología y fitogeografía de las gramíneas en Bolivia". En: *Gramíneas de Bolivia* (editado por S. Renvoize). Kew Publishing. Londres, Inglaterra.

BENNETT, Bradey.

2016. "The Sound of Trees: Wood Selection in Guitars and Other Chordophones". En: *Economic Botany*, 70(1): 49-63.

BORRAS, Gérard.

2010. "Organología de la tarka en la zona circunlacustre del Titicaca". *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores* (editado por A. Gérard): 41-67. Plural editores. La Paz, Bolivia.

2002. "Una lectura de la práctica musical indígena altiplánica en la segunda mitad del siglo XX a partir del archivo de medidas de Walata Grande". En: *La música en Bolivia. De la prehistoria a la actualidad* (editado por Walter Sánchez): 457-479. Fundación Simón I. Patiño. Cochabamba, Bolivia.

2000. "Lectura y escritura en las medidas de los sikuluriri". En: *Anales de la Reunión Anual de Etnología*: 171-181. MUSEF, La Paz, Bolivia.

1998. "Poco varía: Le sésame de l›organologie aymara". En: *Musiques d'amérique latine*: 33-46. Cordes: CORDAE-La Talvera.

1995. *Les aerophones traditionnels aymaras dans le département de La Paz (Bolivie)*. Tesis de Doctorado, Universidad de Toulouse. Toulouse, Francia.

BOLD, Rosalyn.

2019. "Climate Change and Contamination in a Relational Landscape". En *The 'End of the World'? Constructing a Cosmopolitics of Climate Change* (editado por R. Bold). Palgrave Series in the Anthropology of Sustainability. London: Palgrave Macmillan. Londres, Inglaterra.

BRABEC DE MORI, Bernd.

2015. "Sonic Substances and Silent Sounds: An Auditory Anthropology of Ritual Songs". En: *Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America* 13(2): 25-43.

BRÉMAUD, Iris.

2012. "Acoustical Properties of Wood in String Instruments Soundboards and Tuned Idiophones: Biological and Cultural Diversity". En: *The Journal of the Acoustical Society of America* 131(1): 807-818.

BRIDGEWATER, Peter y Ian ROTHERHAM.

2019. "A Critical Perspective on the Concept of Biocultural Diversity and its Emerging Role in Nature and Heritage Conservation". En: *People and Nature* 1(4): 1-14.

BUECHLER, Hans.

1980. *The Masked Media: Aymara Fiestas and Social Interaction in the Bolivian Highlands*. The Hague: Mouton Publishers. New York, Estados Unidos.

BURMAN, Anders.

2012. "Places to Think With, Books to Think About: Words, Experience, and the Decolonization of Knowledge in the Bolivian Andes". En: *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge* 10(1): 101-119.

2011a. *Descolonización aymara: Ritualidad y política (2006-2010)*. La Paz: Plural.

2011b. Chachawarmi: Silence and Rival Voices on Decolonisation and Gender Politics in Andean Bolivia. *Journal of Latin American Studies*, 43(1): 65-91.

CAVALCANTI-SCHIEL, Ricardo.

2007. "Las muchas naturalezas en los Andes". En: *Perifèria* 7(2): 1-11. Barcelona, España.

CLARK, Lynn.

2001. "Diversification and Endemism in Andean Woody Bamboos (Poaceae: Bambusoideae)". En: *Bamboo Science and Culture, The Journal of the American Bamboo Society*15(1): 14-19.

1995. "Diversity and Distribution of the Andean Woody Bamboos (Poaceae: Bambuseae)". En: *Biodiversity and Conservation of Neotropical Mountain Forests* (editado por S.P Churchill *et al.*): 501-512. New York Botanical Garden. Nueva York, Estados Unidos.

1990. "Diversity and Biogeography of Neotropical Bamboo (Poaceae: Bambuseae)". En: *Acta Botanica Brasilica* 4(1): 125-132.

CONDARCO CASTELLÓN DE MEDRANO, Lidia Carola.

2017. *Fibras vivas: La colección de maderas y cestería del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción*. MUSEF. La Paz, Bolivia.

CORNEJO-MEJÍA, Maritza. JØRGENSEN, Peter. MACÍA, Manuel. LOZA, Isabel. FUENTES, Alfredo y Leslie CAYOLA.

2011. *Memorias de los 10 años de investigación botánica realizada en la región Madidi: "Conociendo una de las regiones más biodiversas del mundo"*. Herbario Nacional de Bolivia, Missouri Botanical Garden. La Paz, Bolvia.

DESCOLA, Philippe.

2012. *Más allá de naturaleza y cultura*. Amorrortu Editores. Buenos Aires, Argentina.

DUDLEY, Tom.

2000. "Arundo donax". En: *Invasive Plants of California's Wildlands* (editado por C. Bossard *et al.*): 53-58. The University of California Press. Berkeley, Estados Unidos.

ESCOBAR, Pablo.

2003. "Mundos y conocimientos de otro modo: El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano". En: *Tabula Rasa* núm.1: 51-86. Cundinamarca, Colombia.

FELD, Steven.

1982. *Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. University of Pennsylvania Press. Filadelfia, Estados Unidos.

GÉRARD, Arnaud.

2018. "¡No son resonadores! La segunda hilera de tubos de sikus, lakitas y ayarachis: Un enfoque acústico". En: *Música y sonidos en el mundo andino: Flautas de pan, zampoñas, antaras y ayarachis* (editado por C. Sánchez): 281-203. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.

2017. "Flautas de cañahueca: Aproximación acústica (acústica de flautas)". En: *Reunión Anual de Etnología* (2017). MUSEF.La Paz, Bolivia.

2015. "La estética del sonido pulsante: Una síntesis". En: *Mundo Florido* (editado por M. Stöckli y M. Howell), t.4 : 43-64. Ekho. Berlín, Alemania.

2002. "Acústica de las siringas andinas de uso actual en Bolivia: Método y conclusiones". En: *La música de Bolivia: De la prehistoria a la actualidad* (editado por W. Sánchez): 497-526. Fundación Simón I. Patiño. Cochabamba, Bolivia.

1999. *Acústica de las siringas de uso actual en Bolivia*. Volumen 2. Universidad Autónoma Tomas Frías. Potosí, Bolivia.

GOSE, Peter.

2018. "The Semi-Social Mountain: Metapersonhood and Political Ontology in the Bolivian Andes". En: *Hau: Journal of Etnographic Theory*, vol. 8, núm. 3: 488-505.

GRAČANIN, Aasmir. BYLSMA Lauren y Ad VINGERHOETS.

2018. "Why Only Humans Shed Emotional Tears: Evolutionary and Cultural Perspectives". En: *Human Nature* vol. 29: 104-133.

GRANT, Catherine.

2014. *Music Endangerment: How Language Maintenance Can Help*. Oxford University Press. Nueva York, Estados Unidos.

2012. "Analogies and Links between Cultural and Biological Diversity". En: *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development* vol. 2, núm. 2: 153-163.

2010. "The Links Between Safeguarding Language and Safeguarding Musical Heritage". En: *International Journal of Intangible Heritage* 5(1): 46-55.

GUERREIRO, Carolina.

2013. "Flowering Cycles of Woody Bamboos Native to Southern South America". En: *Journal of Plant Research*, 127(2): 307-313.

GUTIÉRREZ, Ramiro e Iván GUTIÉRREZ.

2009. *Música, danza y ritual en Bolivia: Una aproximación a la cultura musical de los Andes, Tarija y el Chaco Boliviano*. FATAUPO. La Paz, Bolivia.

GUTIÉRREZ, Ramiro.

2002. "Walata Grande y Condo. Dos centros especializados en construcción y afinación de instrumentos aerófanos en Bolivia". En: *La música en Bolivia: De la prehistoria a la actualidad* (editado por W. Sánchez): 377-411. Fundación Simón I. Patiño. Cochabamba, Bolivia.

1995. "Instrumentos musicales tradicionales en Walata Grande". En: *Revista del Museo Nacional de Etnografía y Folklore* (1995) 5(1): 60-88. La Paz, Bolivia.

1991a. "Instrumentos musicales tradicionales en la comunidad artesanal Walata Grande-Bolivia". En: *Latin American Music Review* 12(2): 124-159. Texas, Estados Unidos.

1991b. "La dinámica musical en el mundo andino". En: *Etnología: Boletín del Museo Nacional de Etnografía y Folklore*, 14(20): 35-44. La Paz, Bolivia.

1990. "La importancia de la música en el mundo andino". En: *Anales de la Reunión Anual de Etnología* (1990): 187-194. MUSEF. La Paz, Bolivia.

GUTIÉRREZ, Ramiro. GUTIÉRREZ, Iván y Ramiro VÉLIZ.

2000. "Parámetros de afinación y principios de estética y armonía entre los artesanos de Condo". En: *Anales de la Reunión Anual de Etnología* (2000): 145-164. MUSEF. La Paz, Bolivia.

1998. "Los artesanos de Condo y la percepción del sonido a partir del conocimiento cultural de la *chhalla* (bambú)". En: *Anales de la Reunión Anual de Etnología* (1998): 265-278. MUSEF. La Paz, Bolivia.

HACHMEYER, Sebastian e Ignacio QUISPE.

2023. "Los sonidos de los bambúes musicales: Primer acercamiento". Conversatorio *Descifrando la música precolombina* del Museo Precolombino de Santiago de Chile. Santiago, Chile.

HACHMEYER, Sebastian y Aaron ALLEN.

s.f. "Sustentabilidad, interdisciplinariedad y activismo en la ecomusicología: Una conversación con Dr. Aaron Allen". En: *Contrapunto. Revista de Musicología de Bolivia*. Manuscrito en preparación.

HACHMEYER, Sebastian.

s.f. "The Musical Bamboos of the Bolivian Andes (Research Report with Interactive Story Map)". En: *Ecomusicology Review*, tbc. Manuscrito en prensa.

2022a "The Archaeology of Musical Bamboos: Native Bamboos and Pre-Hispanic Flutes on the Andean Altiplano around Lake Titicaca (A First Approximation)". En: *Journal of Anthropological Archaeology*, 68.

2022b. "La cultura de la naturaleza: Introducción al ensayo del Amawt'a Carlos Yujra Mamani". En: *Ontologías musicales y sonoras en Bolivia* (editado por S. Hachmeyer y B. Rozo): 15-18. Universidad Mayor de San Simón. *Contrapunto* (2).Cochabamba, Bolivia.

2022c. "El equívoco no-controlado de la musicoterapia: Salud, enfermedad, y curaciones musicales entre los Kallawaya del Norte de los Andes bolivianos". En: *Ontologías musicales y sonoras de Bolivia* (editado por S. Hachmeyer y B. Rozo): 121-144. Universidad Mayor de San Simón. *Contrapunto* (2). Cochabamba. Bolivia.

2021a. *Musical Bamboos: Flute Making, Natural Resourcen, and Sustainability in the Bolivian Andes*. Tesis de Doctorado, Universidad de Londres Royal Holloway. Londres, Reino Unido.

2021b. "Climate Change as Pachakuti: Response to 'Lessons for Ecomusicology from the Upper Snake River Tribes Foundation', for the Ecomusicology E-Seminar of the *Ecomusicology Review*". Manuscrito no publicado.

2019. "El *Qantu* y la musicoterapia en el contexto patrimonial *kallawaya*". En: *TRANS-Revista Transcultural de Música*: 21-22.

2018. "Jacha(ya)ña: El llanto musical de los Andes". En: *Taller Multidisciplinario de Acústica Musical y Sonoridades* (Conferencia magistral en el Casa del Poeta). La Paz, Bolivia.

2017a. "Modelando el nicho ecológico de los bambúes leñosos (*Bambuseae*, *Poaceae*) en Bolivia: Implicaciones para la construcción de aerófonos autóctonos y la conservación de los bambúes musicales". En: *Anales de la Reunión Anual de Etnología* (2017): 183-210. MUSEF. La Paz, Bolivia.

2017b. "Music, Climate, and Therapy in Kallawaya Cosmology". En: *Ecomusicology Review* (5).

HARDION, Laurent. VERLAQUE, Régine. SALTONSTALL, Kristin. LERICHE, Agathe y Bruno VILA.

2014. "Origin of the Invasive *Arundo donax* (Poaceae): A Trans-Asian Expedition in Herbaria". En: *Annals of Botany*, 114(3): 455-462.

IBISCH, Pierre.

2003. "Uso convencional de recursos silvestres: Flora". En: *Biodiversidad: La riqueza de Bolivia. Estado de conocimiento y conservación* (editado por P. Ibisch y G. Mérida): 302-304. FAN. Santa Cruz, Bolivia.

JIMÉNEZ, Iván y Rosa Isela MENESES.

2017. "Identidad taxonómica de bambúes nativos usados en la elaboración de sikus y moseños". En: *Reunión Anual de Etnología* (2017). MUSEF. La Paz, Bolivia.

JIMÉNEZ, Iván.

2016. "Taxonomic Identity of Tocoro, A Large Hollow Bamboo from Yungas of Bolivia (*Poaceae, Bambusoideae, Aulonemia*)". En: *Phytotaxa* 263(1): 68-72.

JUDZIEWICZ, Emmett, Lynn CLARK, Ximena LONDOÑO y Margaret STERN.

1999. *American Bamboos*. Smithsonian Institution Press. Washington DC, Estados Unidos.

JUDZIEWICZ, Emmett y Lynn CLARK.

1993. "The South American Species of Arthrostylidium (Poaceae: Bambusoideae: Bambuseae)". En: Systematic Botany vol. 18. núm. 1: 80-99.

KESSLER, Michael y Stephan BECK.

2001. "Bolivia". En: Bosques Nublados del Neotrópico (editado por M. Kappelle y A. Braun): 581-622. Instituto Nacional de Biodiversidad (INBio). Santo Domingo de Heredia, Costa Rica.

LAMBERT, Adam. DUDLEY, Tom y Kristin SALTONSTALL.

2010. "Ecology and Impacts of the Large-Statured Invasive Grasses Arundo donax and Phragmites australis in North America". En: Invasive Plant Science and Management 3(4): 489-494.

LANGEVIN, André.

1992. "Las zampoñas del conjunto de Kantu y el debate sobre la función de la segunda hilera de tubos: Datos etnográficos y análisis semiótico". En: Revista Andina 10(2): 405-440.

LEWY, Matthias.

2015. "Antropología auditiva y música popular: Ontologías musicales en la Gran Sabana (Venezuela)". En: Música y territorialidades: Los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales (editado por A. Nedar *et al.*): 214-221: São Paulo, Brasil.

2017. "About Indigenous Perspectivism, Indigenous Sonorism, and the Audible Stance. Approach to a Symmetrical Auditory Anthropology". En: El Oído Pensante 5(2): 1-22.

MAFFI, Luisa.

2000. "Linguistic and Biological Diversity: The Inextricable Link". En: Rights to Language: Equity, Power, and Education (editado por R. Phillipson): 17-22. Lawrence Erlbaum Association. Londres, Inglaterra.

2001. *On Biocultural Diversity: Linking Language, Knowledge, and the Environment*. Smithsonian Institution Press.
Washington, DC, Estados Unidos.

2005. "Linguistic, Cultural, and Biological Diversity". En: Annual Review of Anthropology 34: 599-617.

2007. "Biocultural Diversity and Sustainability". En: Sage Handbook on Environment and Society (editado por J. Pretty *et al.*):
267-277. Sage Publications. Londres, Inglaterra.

MAMANI ARUQUIPA, Edwin.

2006. *Paradigma Otro: Producción y Conocimientos Locales de Instrumentos Musicales Aimara en Espacios Urbanos*. Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar. Quito, Ecuador.

2005. "La continuidad dinámica y práctica de la música instrumental andina en los artesanos de Walata Grande residentes en la ciudad de El Alto". En: Textos Antropológicos 15(1): 51-76.

MCCLURE, Floyd Alonso.

1973. *Genera of Bamboos Native to the New World (Gramineae: Bambusoideae)*. Smithsonian Institution Press.
Washington, Estados Unidos.

1966. *The Bamboos. A Fresh Perspective*. Harvard University Press. Cambridge, Estados Unidos.

MENEZES BASTOS, Rafael José de

2013. "Apùap World Hearing Revisited: Talking with 'Animals', 'Spirits' and other Beings, and Listening to the Apparently Inaudible". En: Ethnomusicology Forum 22(3): 287-305.

MIGNOLO, Walter.

2005. "Un paradigma otro: Colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitanismo crítico". En: Dispositivo, 25(52): 127-146.

MÚJICA ÁNGULO, Richard.

2014. *Qina qina y bandas en la fiesta de San Pedro y San Pablo: Dinámicas musicales y culturales en la localidad de Tiwanaku*. Tesis de licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia.

PARODI, Lorenzo Raimundo.

1946. "La planta usada por los indios del Perú para fabricar las quenas". En: Ciencia e Investigación, 2(1): 25.

1944. "*Arthrostylidium harmonicum*, nueva especie de bambúsea del Perú". En: Physis 19(54): 478-481.

PERDUE, Robert.

1958. "Arundo Donax: Source of Musical Reeds and Industrial Cellulose". En: Economic Botany 12(4): 368-404.

PERSIC, Ana y Martin GARY.

2008. *Links between Biological and Cultural Diversity: Report of an International Workshop*. UNESCO. París, Francia.

POHL, Richard.

1991. "Blooming History of the Costa Rican Bamboos". En: Revista de Biología Tropical 39(1): 111-124.

QUIJANO, Aníbal.

2000. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En: Colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas (editado por E. Lander): 201-246. CLASCO/UNESCO. Buenos Aires, Argentina.

RAHDER, Micha.

2020. *An Ecology of Knowledges: Fear, Love, and Technoscience in Guatemala Forest Conversation*. Duke University Press. Durham, Carolina del Norte, Estados Unidos.

RÍOS, Fernando.

2020. *Panpipes and Ponchos: Musical Folklorization and the Rise of Andean Conjunto Tradition*. Oxford University Press. Oxford, Inglaterra.

RIVERA ANDIA, Juan.

2022. "Comentario: Música, contienda, perspectivismo y ontografía en los Andes". En: Ontologías musicales y sonoras en Bolivia (editado por S. Hachmeyer y B. Rozo): 145-159.

RIVIÈRE, Gilles.

1997. "Tiempo, poder y sociedad en las comunidades aymaras del Altiplano". En: Antropología del clima en el mundo hispanoamericano (editado por M. Goloubinoff *et al.*): 31-56. Biblioteca Abya-Yala. Quito, Ecuador.

SCHOER, Hein. BRABEC, Bernd y Matthias LEWY.

2014. The Sounding Museum: Towards an Auditory Anthropology. *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology* 13: 15-21.

SOLOMON, Thomas.

1997. *Mountain of Songs: Musical Construction of Ecology, Place, and Identity in the Bolivian Andes*. Tesis de doctorado, Universidad de Texas. Austin, Estados Unidos.

STAPLETON, Chris.

1997. "Morphology of Woody Bamboos". En: The Bamboos (editado por G.P. Chapman): 251-267. Academic Press. Londres, Inglaterra.

STOBART, Henry y Sebastian HACHMEYER.

2019. "While my Flute Forcefully Weeps: Reflections on Musical Crying, Weeping and Whining in the Bolivian Andes". Ponencia en BFE/SFE Autumn Conference *Music, Sound, Space, and Place: Ethnomusicology and Sound Studies*, Departmento de Música, City University of London, Reino Unido.

STOBART, Henry.

2013. "Unfamiliar Sounds? Approaches to Intercultural Interaction in the World's Music". En: Music and Familiarity: Listening, Musicology and Performance (editado por E. King y H. Daynes): 109-136. Aldershot Ashgate. Farnham, Reino Unido.

2010. "*Tara* y *Q'iwa*: Mundos de sonidos y significados". En: Diablos tentadores y pinkillus embriagadores (editado por A. Gérard): 25-40. Plural editores. La Paz, Bolvia.

2006a. *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*. Aldershot Ashgate. Farnham, Reino Unido.

2006b. "The Animated Soundscape and the Mountain's Bones". En: *Kaypacha: Cultivating Earth and Water in the Andes* (editado por P. Dransart): 99-106. Archaeopress. Oxford, Londres.

STOICHITA, Victor y Bernd BRABEC DE MORI.

2017. "Postures of Listening: An Ontology of Sonic Percepts from an Anthropological Perspective". En: Terrain.
Consultado en: https://doi.org/10.4000/terrain.16418.

TITON, Jeff Todd.

2009. "Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint". En: World of Music 51(1): 119-137.

TOLEDO, Victor, Narciso BARRERA-BASSOLS y Eckart BOEGE.

2019. *Que es la diversidad biocultural?* Morelia México.

TURINO, Tom.

2008. *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.

1993. *Moving Away from Silence. Music of the Peruvian Altiplano and the Experience from Urban Migration*. The University of Chicago Press. Chicago, Estados Unidos.

1989. "The Coherence of Social Style and Musical Creation among the Aymara in Southern Peru". En: Ethnomusicology 33(1): 1-30.

TYRRELL, Christopher.

2008. *Systematics of the Neotropical Woody Bamboo Genus Rhipidocladum (Poaceae: Bambusoideae)*. Tesis de maestría, Iowa State University. Ames, Estados Unidos.

VACA CÉSPEDES, Damián.

2010. *Música, danza e instrumentos tradicionales del departamento de Santa Cruz*. Santa Cruz: Fondo Editorial Municipal.

VILLARROEL, Gloria. MÚJICA, Richard y Sebastian HACHMEYER.
2017. "Entre los caminos del bambú y la cañahueca Desde la diversidad biológica acústica hasta su uso musical y no musical".En: *Anales de la Reunión Anual de Etnología* (2017): 180-182. MUSEF. La Paz, Bolivia.

VILLAVICENCIO, X., RÚGOLO, Z.E. y Steven RENVOIZE.
2014. "Poaceae". En: *Catálogo de las plantas vasculares de Bolivia* (editado por P.M. Jørgensen *et al.*): 1035-1104. Missouri Botanical Garden Press. San Luis, Estados Unidos.

VINGERHOETS, Ad.
2013. *Why Only Humans Weep: Unravelling the Mysteries of Tears*. England: Oxford University Press. Oxford, Inglaterra.

HACIA UNA COMPLEMENTARIEDAD SONORA

Luis Isaac Callizaya Limachi
Armando Callizaya Mendoza
Josefa Limachi Machaca
Miriam Lima Soto
Faustino Quispe Coca
Bernardo Rozo L.

CHAYAW ANATA, MÚSICA Y DANZA DE LAS COMUNIDADES DEL LAGO MENOR TITIKAKA

Luis Isaac Callizaya Limachi[1]
Armando Callizaya Mendoza[2]
Josefa Limachi Machaca[3]

Introducción

En el presente artículo, hablaremos acerca de la *Chayaw Anata*, una de las danzas más representativas y muy particular de un conjunto de comunidades e islas del Lago Menor de la parte boliviana y que conforman el municipio de Puerto Pérez y Pucarani en la provincia Los Andes. Esta danza está relacionada con el tiempo de *Jallu Pacha*, las flores y los primeros frutos de la cosecha. La música es ejecutada con el *anat pinkillu* y lo hacen solamente dos varones, a la que se suma el *kajiru* o el *wankariri* ("que toca tambor"). Lo particular y sobresaliente de esta danza es la participación de las mujeres que la acompañan con los cantos que se conocen como *chayawa*. Las composiciones de letras en estos cantos son dedicadas a los sembradíos y flores de papa, haba, plantas y frutos del Valle. La danza es practicada durante la *Anata* ("los juegos"), tiempo en que se realizan los actos rituales de agradecimiento y la *ch'alla* a la Pachamama por los nuevos frutos otorgados. Y, por otra parte, esta danza refleja prácticas ancestrales como la *tumpa* / *tumpaña* / *tumpasiña* ("recordar"); *wayñu* / *wayñuña* ("cariño" o "presente"); *wayk'aya* / *wayk'ayaña*: "compartir"; y otros aspectos concernientes según las costumbres de cada comunidad.

En ese sentido, queremos subrayar que estos aspectos se describen a partir de la vivencia, sentir y pensar desde la comunidad y de los autores, completando este trabajo con datos bibliográficos y la consulta de algunos diccionarios de aymara-castellano.

Contexto regional

Son varias las comunidades donde la danza *Chayaw Anata* aún se practica. Todas ellas están en cercanías del Lago Titikaka (Sector Isla o Isla Grande del Lago Menor). Forman parte de los municipios de Puerto Pérez y Pucarani de la provincia Los Andes (La Paz), en la región sureste del Lago Menor o *Wiñay Marka* (Pueblo Eterno).

Estas comunidades son Belén Yayes y Cohana en el municipio Pucarani; Cumana, Pajchiri, Cascachi, Cuyavi, Patapatani, Sucuto, Tirasca y Quehuaya en el municipio de Puerto Pérez. Cabe anotar que *Chayaw Anata* fue parte de Isla Pariti e Isla Suriqui del municipio de Puerto Pérez, Isla Taquiri en el municipio de Tiquina e Isla Sicuya en el municipio de Taraco, conformando de esa manera una franja de archipiélagos de islas que atraviesa de sureste a noroeste la región lacustre de *Wiñay Marka* (Figura 1). Además, la práctica vigente de *Chayaw Anata* abarca otras comunidades colindantes al Sector Isla como Karapata (Puerto Pérez), Aygachi (Pucarani) y demás comunidades vecinas.

El sector fue registrado por D'Orbigny como una "isla Amasa" y la describe de la siguiente manera:

> Costeando el pie de las colinas, llegué a las orillas del lago, y muy pronto me encontré en un istmo estrecho que separa la península de Yais de la tierra firme. Una vez del otro lado, tenía frente a mí el lindo pueblo del mismo nombre, agradablemente situado en la parte occidental de una alta colina, en una quebrada. Salí de ahí, atravesé la colina y me encontré frente a la isla de Amasa, la mayor de todas, de la que me separaba un breve estrecho, a través del cual se tuvo el cuidado de construir un malecón que, aunque en mal estado, me permitió cruzarlo [...].
>
> De más de ocho kilómetros de largo por un ancho que varía de tres a cinco, la isla Amasa es una montaña alta compuesta de mármoles negros y azulados de la época carbonífera [La isla es alargada, muy irregular y cuenta con nume-

1 Licenciado en Historia por la Universidad Pública de El Alto (UPEA). Actualmente es Ayudante de Bodega, Restauración y Conservación del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Es parte de la comunidad de la Isla Pariti.
Correo electrónico: isaaccallizayalimachi@gmail.com

2 Artesano, ceramista y pescador de la comunidad Isla Pariti del lago Titikaka (Bolivia).

3 Artesana, agricultora y pescadora de la comunidad Isla Pariti del lago Titikaka (Bolivia).



Figura 1: Ubicación geográfica del Sector Isla y las comunidades que la componen.
Fuente: Google Maps, con arreglos propios de los nombres de las comunidades.

> rosos cabos separados por ensenadas. En ella el cultivador sólo dispone de muy pocos sitios para sembrar, pero los rebaños encuentran entre las rocas algunos pastos. Crucé un cerro, y al otro lado anduve por la orilla meridional de la isla, recorriendo todas las sinuosidades de la costa […]. Después de una marcha larga y penosa, llegué a la extremidad de la isla, a un punto en donde un istmo muy estrecho la separa de la de Tirasa. Tenía entonces al alcance de mi vista, y no lejos de ahí, varios islotes cónicos y la extremidad de las islas Quebaya y Pariti (D'Orbigny, 2022: 1693).

Calendario festivo del Sector Isla

En las comunidades existe un amplio calendario y diversidad de fiestas marcadas por la fe y devoción a los santos y vírgenes, entronizadas por los hacendados en el periodo de auge de las haciendas. El Señor de la Cruz, San Isidro, Espíritu Santo, San Pedro, Virgen del Carmen, Virgen de las Nieves, Virgen de Asunción, San Francisco de Asís y la Virgen del Rosario son algunas de las principales fiestas patronales vigentes en el sector, donde la danza de mayor preferencia es sin duda la morenada, quedando atrás otras tradicionales y autóctonas. En estas fiestas patronales, las danzas autóctonas como el *Qarwani* y la *Qina Qina* todavía mantienen su vigencia en varias comunidades, como se puede observar en el Cuadro 1 (Anexo I).

La fiesta más celebrada en varias comunidades es la *Kurus Phista*, *Chakan Phista* o la fiesta del Señor de la Cruz en los primeros días de mayo, representando el fin de la cosecha e ingreso al *Awti Pacha*. En varias comunidades, *Qarwani* es la danza que goza de mayor vigencia; y la *Chuqila* en otras poblaciones como Ch'ililaya, Cachilaya, Cutusuma, Karapata y pueblos colindantes con el sector Lago.

Sin embargo, la celebración más importante dentro del calendario del sector es la *Anata Phista* o la *Anata*, la cual coincide con el Carnaval, fiesta donde la danza más representativa es la *Chayaw Anata*.

Anata: Fiesta de *Jallu Pacha*

En el mundo andino, la música y la danza, junto a las ritualidades, están mutuamente relacionadas con los ciclos de producción agrícola, las cuales determinan la dinámica de la vida. Asimismo, este ciclo agrícola ritual festivo, está marcado por dos periodos de tiempo: el *Jallu Pacha* o "tiempo de lluvias" y el *Thaya Pacha* o "tiempo de heladas". Para el aymara Félix Layme estos dos periodos son el tiempo frío-seco y el tiempo cálido-húmedo, relacionado con lo masculino y con lo femenino. De igual manera, la ejecución de la música y de la danza van de acuerdo a estos periodos de tiempo (Layme, 1996).

> Los andinos sabían también sobre la existencia de instrumentos musicales que dañaban las plantas y esos instrumentos son las familias de *qina* y *siku*; así como también conocían los instrumentos que favorecen a la agricultura. Tales instrumentos son las familias de *pinkillu,* la *tarqa* y la *salla.*
>
> Actualmente, en los medios rurales aymaras, existen creencias de que la *qina* y el *siku* llaman el frío, el viento, la nevada y el granizo. Al contrario, el *pinkillu*, la *tarqa* y la *salla* atraen el calor y la lluvia. El primero está asociado con la violencia y el segundo con el sosiego y la paz; es decir, el hombre y la mujer. Así piensan los aymaras y nosotros

> creemos que es así. De aquí se desprende que hay en el tiempo, es decir en el lapso de un año, una parcialidad del hombre y otra de la mujer (Layme, 1996: 115).

En ese contexto, la fiesta de *Anata* corresponde al periodo de tiempo de *Jallu Pacha*, la fiesta más importante en el mundo andino. *Anata* se traduce fácilmente como juego, incluso se interpreta equivocadamente como Carnaval (Mendoza, 1992). Para Van Den Berg, la *Anata* es una fiesta de precosecha que se celebra en el curso de febrero o en la primera quincena de marzo y que coincide con el Carnaval cristiano (Van Den Berg, 1990). En cuanto al origen de la fiesta y la denominación de *Anata*, Van Den Berg dice lo siguiente:

> Tampoco sabemos cuándo se ha empezado a dar el nombre *Anata* a los festejos por motivo de la pre-cosecha. En Bertonio, el verbo *anataña* tiene todavía un significado general. En la primera parte de su vocabulario encontramos: "Jugar: *Anatatha*; hablando generalmente" (1612, I: 273). En la segunda parte del mismo vocabulario encontramos simplemente: "*Anatatha*. Jugar" (1612, II: 19). Sin embargo, parece que en verdad se trataba de un juego de ambiente festivo porque también encontramos: "Fiestas, o juegos: *Anataña*" (1612, I: 241). Qué juegos jugaban no está claro, ni tampoco si había una relación entre estos juegos y los ritos de la precosecha. Como fuere, en los diccionarios modernos se identifica *Anata*, sin más, con el Carnaval (Van Den Berg, 1990: 130).

Para otros autores como Yapu (2001), el significado original de la *Anata* viene de *Ch'uqi Anta*:

> La fiesta del Anata "no hace referencia a ningún tipo de juego" –o diversión– sino su significado proviene del tiempo de *ch'uqi anta* (levantar del campo un hato de papas maduras). De anta se conoció posteriormente como anata, que fue y es la fiesta agrícola más importante de las áreas rurales (Yapu, 2001: 94).

Según Soria Lens (1955), *Anata* es el noveno mes del calendario aymara que comprende del 16 de febrero al 17 de marzo y dice lo siguiente:

> En el transcurso de este mes, se efectuaban la fiesta de los juegos que comenzaba con el **Amka yanti** (la prueba o ensayo de la producción de papas), puesto que era el **Pokhoy-Khallta** (comienzo de la madurez), ofreciendo saumerios de copal a las sementeras; adornaban con flores de plumas y de lanas multicolores las papas primerizas que extraían en el campo, y volvían con música y danzas de **wipfalas** (banderas) tras del producto hacia sus hogares donde preparaban los más exquisitos potajes para el banquete de la **machakh'anka** (papa nueva)[…] (Lens, 1955: 133-134).

Asimismo, Lens menciona que en la fiesta de *Anata* se tenía lugar la práctica de *khillpa*: la marcación de las crías de los auquénidos con *chimpus* ("señales") de *ttaura pankharas* ("flores de lana de diversos colores") (Lens, 1955: 134). Por otra parte, Paredes Candia (1976), ha comprendido que la *Anata*, en sentido de fiesta, son días de descanso que se conceptualizan en aymara como *samaña* o *samaraña:*

> Para el aimará el concepto de fiesta implica juego, en el sentido lúdico, y también danza y canto. Por ello la voz aimará *taquitha*, que literalmente traducida es danza, baile, para él es sinónimo de fiesta. Según Bertonio el verdadero vocablo de fiesta es *samaña*, que también quiere decir descanso. "*Samafiña uru* –apunta el mismo investigador–, es: Día de huelga, o de defeanfo, fiefta (Paredes, 1976: 12).

El tiempo de *Jallu Pacha* es una época relevante del ciclo agrícola para garantizar y asegurar la producción, donde la papa o la *ispall mama* es el producto agrícola más importante. *Jallu Pacha* se entiende como una época del despertar de las plantas luego de estar dormidas durante el *Awti Pacha.* El campo reverdece, florece y genera frutos; este ciclo en aymara se expresa como *jaktaña* ("revivir"), *ch'iltaña* ("retoñar"), *ch'uxñtaña* ("reverdecer"), *panqaraña* ("florecer"), *achuqaña* ("dar frutos"). Sin embargo, la etapa más importante de este ciclo es el de florecimiento, que marca un tiempo de satisfacción y alegría: *kusisiña*, en aymara. Aunque este momento es también de gran fragilidad para los sembradíos por las *amenazas* de *chhijchhi* ("granizo") y el *juyphi* ("helada").

En este sentido, la fiesta de *Anata*, más allá de un simple significado de "juego", encierra otras connotaciones que sintetizan conceptos de una profunda y mutua correlación con la *Pachamama* y los *uywiris*. *Anata*, en el marco del ciclo agrícola, son días de *samara* y *qamara* ("descanso"), esto es, como un *chika uru* ("medio día") para descanso y esparcimiento corporal y espiritual. *Anata* es *kusisina*, *k'uchisiña* ("alegría"). *Anata* es *panqaraña*, tiempo de flores, de florecimiento y de *llullu achu* o los primeros frutos tiernos, también relacionado con *wayna* y *tawaqu* ("juventud"). Por lo tanto, es tiempo de celebrar la vida, de agradecer y *ch'allar* a las *illas*,



Figura 2: Grupo de *Chayaw Anata* durante la presentación del Festival de música y danza autóctona en Isla Pariti (2021).
Foto: Isaac Callizaya.

a las *ispallas*, a la *Pachamama*, a los *uywiris*, *markanis* y también a los seres que tutelan el *qamawi*. *Anata* es la celebración de la vida, es la práctica de *tumpa* / *tumpaña*, de *wayk'aya* / *wayk'ayaña,* de *wayñu* / *wayñuña*, aún vigentes en las comunidades.

Chayaw Anata: música y danza para homenajear

En la amplia bibliografía existente sobre la música y danza autóctona de la región andina, existe un vacío sobre la danza de *Chayaw Anata* o son pocas las referencias que encontramos al respecto a pesar de estar en plena vigencia en las comunidades nombradas, y que en la actualidad está presente en distintas redes sociales (Facebook, YoTube, Tik Tok y otros). Sin embargo, en el *Registro de Música y Danza Autóctona del Departamento de La Paz* (2009),[4] *Chayaw Anata* está catalogada como una danza propia de la provincia Los Andes. Sigl y Mendoza (2012) registran algunas referencias diciendo que "El *Chayaw Anata* (también *Anata* o *Qhachwiri Anata*) es el baile tradicional de la época lluviosa de la provincia Los Andes, especialmente de Cohana, Cumana, Cuyá, Pajchiri y otros lugares situados a orillas del lago Titikaka" (Sigl y Mendoza, 2012: 537). Otras referencias, quizás las más tempranas registradas, se tiene en *Historia y cultura de Cohana*, de Alejandro Mamani (1988), y en una cartilla titulada *Aymar Jayllinaka: Canciones Aymaras*, producida por Qhana (1989), que recoge el testimonio de Isidro Quispe Laura, quien describe algunas características de la danza.

Chayaw Anata (Figura 2) es una danza de la época de *jallu pacha* o *ch'uxña pacha*, y se baila principalmente en *Anat Phista* o en la fiesta de *Anata*, por lo que está estrechamente relacionado con las prácticas rituales de la *ch'alla*, como una expresión de reciprocidad y agradecimiento a la Pachamama y a los *uywiris.* La música es ejecutada con el *pinkillu* y está acompañada con las voces o el canto de las mujeres y, naturalmente, están ornamentadas con plantas de cultivo y flores de la temporada, al contrario de las varias danzas de *Awti Pacha* que llevan plumas y máscaras. Además, la danza no es partícipe de ninguna celebración de misa católica como ocurre con otras danzas de las fiestas patronales.

Los músicos: *Pinkilliri* o *Anat Phusiri*

El grupo de danza se denomina *Chayaw Anat Kumpasa,* refiriéndose al grupo de comparsa de *Chayaw Anata*, compuesto por varones y mujeres con roles distintos. La música es ejecutada solamente por dos varones que tocan el *Anat Pinkillu* de seis orificios frontales, conocido en otras regiones como *quwana*[5] o *quyqu* (Sigl y Mendoza, 2012), construidos de *suq'usa* o la caña hueca. Es así que la música de *Chayaw Anata* es producida por un dúo de *pinkillu* "de donde salen tonos grueso y delgado" (Mamani, 1988: 44), además de producir melodías dulces y alegres, es la música que atrae la lluvia y "se constituye como un riego o efecto calmante para las plantas" (Men-

4 Prefectura del departamento de La Paz (2009).

5 Según el *Registro de Música y Danza Autóctona del departamento de La Paz* (2009).



Figura 3: Los músicos que componen *Chayaw Anata Kumpasa* con los atuendos festivos de la comunidad Patapatani (Puerto Pérez).
Foto: Isaac Callizaya.

doza, 1992). El dúo de músicos *Pinkilliri* o *Anat Phusiri* (Figura 3), son acompañados por un *kajiri* o alguien que ejecuta la *wankara*, instrumento membranófono similar a un tambor "[…] plana, de sonoridad voluminosa, pero leve, con su cuerda de palillos en el parche posterior, que anima el instrumento" (Paredes, 1976: 88), y es el instrumento que guía el ritmo y compás de la danza. La música interpretada es en ritmo de *wayñu*, de tonos dulces y alegres que incitan a realizar movimientos con el cuerpo. Los tres músicos, al mismo tiempo de tocar el *pinkillu* y la *wankara,* bailan galanteantes realizando movimientos en zigzag, ejecutando pasos adelante y atrás, y dando giros o vueltas completas a su alrededor, como demostrando estar inmerso en un juego o coqueteo. Estos pasos son coordinados por ambos *pinkilliris*.

En cuanto al atuendo, los tres músicos llevan un llamativo abrigo largo que termina en cuatro partes, el cual es conocido como *kawartina,* que proviene del español "gabardina". Generalmente, la *kawartina* es de color negro, pero la parte de las mangas y de la cintura para abajo son ribeteados con cintas de colores vivos y llamativos, y las partes centrales están ornamentadas o rellenas con botones blancos o de colores, los cuales reflejan o representan a las flores de la papa y de otros frutos del lugar como indica la siguiente cita: "*Kawartina: Uñacht'ayiwa taqi kasta juyra panqaranakaru, taqi kasta achuwiru, kuna juyratixa utki sapa ayllunxa ukhamarjama uñt'atawa*";[6] texto que al traducirse al castellano dice: "La gabardina muestra y representa a las flores de todos los productos alimenticios, todo tipo de frutos, según lo que se produce en cada comunidad, es así como se conoce".

Al respecto, Sigl y Mendoza (2012) describen el atuendo festivo de la siguiente manera:

> Llama la atención el atuendo tradicional de los hombres, que consiste de *yawana* o gabardina (una levita oscura recubierta de pequeños botones), poncho corto o fajas tejidas cruzadas y un tocado cefálico (*mareja*, *marejero*, *singula* o *sairi*) que se asemeja a los *pantipillus* del Ayawaya de Santuario de Quillacas (provincia Eduardo Avaroa, departamento de Oruro) y que representan "las flores de papa, flores de habas, todas las flores" (Sigl y Mendoza, 2012: 537).

Los detalles en los atuendos festivos varían de una comunidad a otra, y también han variado a lo largo del tiempo. Algo que hace notar Mamani (1988) es el uso de los ponchos rosados (aunque en este caso es el poncho *wayruru)*, atuendo que visten solo las autoridades. El uso de la gabardina es contemporáneo, es posible que provenga de la danza de *Waka Tinti*, que emplea el mismo atuendo.

Sin embargo, el atavío complementario a la gabardina, y vigente hasta la actualidad, consiste en un par de *ch'uspas* que llevan borlas coloridas. Cabe anotar que los músicos tienen colgadas las *ch'uspas* a ambos lados del hombro y que descienden hasta la cintura. En estas *ch'uspas* llevan lo que se conoce como *t'inkha*, (consiste en alcohol y coca, además de otros elementos como las serpentinas, confites y las lujmas usadas para la *ch'alla*). También usan fajas u otro tipo de tejidos que entrecruzan por el hombro, del pecho hacia la espalda, a modo de

6 Breve reseña de *La danza de Chayaw Anata de la población de Cumana (Puerto Pérez)*, presentada durante el Festival de Música y Danza Autóctona en conmemoración del XXXV aniversario del municipio de Puerto Pérez (2019).



Figura 4: El *kajiri* o *wankariri* ornamentado con dalias (Cohana).
Foto: Isaac Callizaya.



Figura 5: Los músicos de *Chayaw Anata* (Cohana) con un *pinkillu* de relevo bajo el brazo.
Foto: Isaac Callizaya.

un ponchillo pequeño. Usan también una pañoleta o chalina en el cuello*,* un *lluch'u* de colores y un sombrero ornamentado con flores de la temporada como la dalia o la *kantuta* (Figura 4). En otros casos, el sombrero es adornado con lanas de color y serpentinas (en el caso de la Isla Pariti este es conocido como *t'amphull puntasa*). Otro elemento que también es importante mencionar es el uso del *awayu* que se emplea para cargar las nuevas semillas o productos: "*Awayusti uñant'ayiwa taqi kasta achuwiru, sapa ayllun utjki ukhamaru, mä waynana chuymapaxa k'uchikiñapatak".*[7] Que en castellano sería: "El aguayo representa a los frutos de todo tipo según lo que se produce en cada comunidad; y así también el corazón de un joven debe estar alegre".

Otro elemento menos visible pero importante es la *q'urawa*. Llevan esta atada en la cintura, en donde también cargan una lujma: posiblemente esta simbolice un elemento de defensa y una pelea ritual contra las inclemencias del tiempo que amenazan los sembradíos. Otra parte relevante es el haz del cabello rubio o blanco de la cola de res, el mismo que va extendido y sujeto con un cordel, atado en la cintura, en la espalda o en los hombros. Este componente puede significar una defensa mágica para protegerse de las energías negativas, puesto que para el pueblo aymara soñar con un toro o una vaca es un signo negativo (o *qullu*). Complementan el atuendo de los varones un pantalón blanco o negro de bayeta y las abarcas.

El par de músicos o *pinkilliris* siempre llevan bajo el brazo un *pinkillu* de reemplazo por si fallara el que están tocando o, en algún caso, son las *chayawiris* las que llevan ese instrumento musical de relevo (Figura 5).

Chayawaña y *Chayawiri*

En el *Chayaw Anata* es imprescindible la presencia de las mujeres, las cuales *chayawan* bailando al compás y al ritmo del *wayñu* alegre de los *pinkillus*. La participación de las mujeres en la danza, como lo dijimos antes, es de particular importancia, no como complemento al baile en sí, sino por las voces y cantos que acompañan y se complementan a las melodías del *pinkillu*. Sin la presencia de las mujeres la música es *ch'ulla* (dispar, desigual, impar) (Layme, 2004).

Según el Registro de Música y Danza Autóctona del Departamento de La Paz (2009), *chayawa* significa "saludo cordial". Por otra parte, para Sigl (2011):

> […] *chayawas* consisten en derramar pétalos de flores y confites en las chacras. Sobre todo la *chayawa* (muy común en la época de Anata/Carnaval) es una manera de "alegrar" a la *Pachamama*, otro concepto clave en las relaciones rituales con la fertilidad: hay que dar alegría a las Ispallas y a las plantas para que haya buen crecimiento (Sigl, 2011: 478).

En el diccionario bilingüe de Layme (2004: 47), *chayawaña* se traduce como "Echar pétalos de flores de campo en la fiesta de los carnavales". Mientras que en el *Vocabulario de la lengua aymara*, de Ludovico Bertonio, solo encontramos algunos términos similares a *chayawa*, significaciones que, de alguna manera, están relacionadas con

7 Breve reseña de *La danza de Chayaw Anata de la población de Cumana (Puerto Pérez)*, presentada durante eFestival de Música y Danza Autóctona en conmemoración del XXXV aniversario del municipio de Puerto Pérez (2019).



Figura 6: Par de *chayawiris* (Cohana) ornamentado en el sombrero que lleva flores de la temporada.
Foto: Isaac Callizaya.

la danza de *Anata*: "*Chawaña*: Sacudir con soga, látigo y otras cosas así. *Chawasiña*: Sacudirse violentamente unos a otros. Un juego bárbaro donde los mozos se sacuden unos a otros divididos en bandos, lastimándose mucho y, en cada pueblo, tienen un día señalado para esta actividad. *Chayña waruruña*: cantar como los indios".[8] Algo interesante que Bertonio registró es la palabra *chay*, la cual significa "hola": Interjección *vocantis* o un término para captar la atención. Creemos que esta palabra da origen a la *chayawa,* que en el fondo significa saludo, como sostiene lo Chukiwanka:

> Antiguamente nuestros abuelos y abuelas saludaban primero al Tata Inti, a la Pachamama y a los Achachilas y Apachis, luego a las piedras, árboles, vientos, animales y personas. Entre las personas se saludaban diciendo CHAYA, otros CHAYALLA, cuando se cruzaban de cerca y no de tan lejos. Una niña primero saludaba a un adulto, diciendo "Chay Tata" y el adulto le contestaba "Chay Imilla" y si eran de la misma edad se saludaban por sus nombres anteponiendo la palabra "Chay" […].
>
> Toda relación de salutación armónica se hacía diciendo CHAYALLA; era como cantar hablando a la visible naturaleza Pacha, pero si las personas estaban muertas, otros de viaje y ausentes temporalmente; se les saludaba con el JALLALLA y para convocarles llamándoles se decía JAWILLA (Chukiwanka, 1996).

Con estas referencias, la palabra *chayawa* (o *arunta*) es empleada como un saludo. Aunque en otras circunstancias se concretaría en *uruya*, que significa "homenajear" o bien *uruyaña* ("celebrar", "festejar", "alegrar"). En este caso, con la música y danza de *Chayaw Anata*, se concretiza ese homenaje a las flores, a los frutos, principalmente a las *ispallas*, papas nuevas que volverán a ser semillas en la siguiente siembra. Asimismo, la *arunta,* la *tumpa,* la *uruya*, también es dirigida a los *uywiris*, *achachilas*, *yapus*, *uywas*, *kuntur* Mamani y a las familias dentro de la comunidad: "Por lo tanto, nuestros abuelos, bailaban festejando a las PANQARAS de papa. Por eso decían 'MAMA ISPATAN URUPA' (día de [la] papa)" (Mamani, 1988: 43).

Y es así que en el contenido de las letras de la palabra *Chayawa* se reflejan homenajes dedicados en esencia a las flores de papa y las plantas de haba como *jawas ali*. Y también a algunas plantas y frutos del Valle como *piras ali* ("planta de pera") y *uwas ali* ("planta de uva"), que en reiteradas veces se combinan con la palabra *Anata*, y generalmente se concluye diciendo *Chayaway Anata* o *Chayawiyaway Anata*. Sobre esta base de palabras, las letras de *Chayawa* se complementan con otros términos como *jilata* ("hermano"), *kullaka* ("hermana"), *tumpaña* ("recordar") o *panqara* ("flor"), además se puede agregar el nombre de la comunidad (u otros términos) según a quién va dirigida la dedicación.

En los canticos de antaño todas las letras estaban en aymara, sin embargo, en la actualidad y con la incursión de jóvenes en el baile, las letras de *Chayawa* ya están en castellano, y el contenido de muchas de las canciones

8 Radio San Gabriel (2011), transcripción del *Vocabulario de la lengua aymara* de Ludovico Bertonio (1612).



Figura 7: Las *chayawiris* con sus *wich'i wich'i* de la comunidad de Sucuto durante el Festival de Música y Danza Autóctona en Isla Pariti (2021).
Foto: Isaac Callizaya.

hablan del amor y del enamoramiento, así como del consumo de alcohol y otros aspectos del contexto cotidiano (por ejemplo, el uso del celular).

De esta manera, las mujeres forman una parte importante de la danza de *Chayaw Anata* como *chayawiris* (Figura 6), que pueden ir de dos a seis o más mujeres, entre expertas en guiar y jóvenes *tawaqu* que recién están incursionando en el acompañamiento de los canticos y la danza. Hay que destacar que las *chayawiris*, que forman parte de la comparsa o destacan en ella, es gracias a la voz aguda y melodiosa, o bien gracias a sus habilidades de composición en la música y las letras de *Chayawa*, por lo que en el pasado las mujeres, con estas características, eran muy requeridas para formar parte de la *Anat Kumpasa* como *chayawiris*.

Dentro de la comparsa, las *chayawiris* forman una media luna alrededor de los músicos o *pinkilliris* y cuando la danza avanza, ellas la siguen agitando sus *wich'i wich'is.*

Actualmente, el atuendo de las *chayawiris* es la misma que caracteriza a las mujeres de pollera. Alejandro Mamani (1988) afirma que antes "Las mujeres eran tapados [*sic*] de la cabeza con una especie de mantilla, llamado 'PHANTA', sobre eso con 'AWAYU'. En el cuerpo portaban un saco llamado 'JUNA', pollera hecha de lana ovina y en las manos llevan una tarilla, que es para sobresaltar el canto" (Mamani, 1988: 44). Actualmente, solo llevan el sombrero muy bien adornado con flores de dalia u otras de la temporada. Se continúa portando la *tarilla* o la *istalla*, pero principalmente el *wich'i wich'i* (Figura 7), el cual es un cordón con borlas de lana de colores que agitan con la mano tanto a la izquierda como a la derecha, mientras cantan y bailan, como llamando a la fiesta o practicando la *jawilla* a las *ispallas*. Antiguamente, se dice que en el *wich'i wich'i* llevaban introducidas algunas lujmas con las que golpeaban la espalda a quienes se les acercaba o a quines se cruzaban en su camino. Esta manera de proceder era de buen augurio y no en un afán de lastimar. Al respecto, Paredes Candia (1976) sostiene:

> Los indios exclamando ¡huipha!, que es su grito de alegría, se echan con flores y confites, con la denominación de chayahua, y se golpean las espaldas con el fruto del membrillo o la lucma, embutidos en unos aparatos colgantes, tejidos de hilos de lana de colores diversos y pintorescos llamados huichi-huichi (Paredes, 1976: 26).

Otro detalle interesante es que las *chayawiris* siempre están cargando su atado de *awayu*. En este llevan la *istalla* con coca para acullicar, cargan también confites, serpentinas, flores y otros elementos para *Chayawa* y la *ch'alla*. Sin embargo, por lo general transportan, en el *q'ipi* ("bulto") de *awayu*, a las *ispallas*, el *achu papa* o papas nuevas escogidas en alguna de las chacras. Y como una anunciación de que ya existen los nuevos frutos, muy visibles en el *q'ipi* de *awayu*, se cargan también algunas plantas de maíz, haba y diversas flores. Y así, de la misma manera, las

prendas textiles para esta ocasión festiva tienen que ser *machaqa*, es decir, nuevas. Así como pasa con la naturaleza, que se renueva cíclicamente, ese cambio, esa renovación, es la *Anata*.

Lumasa: La enunciación de las plantas

La papa, haba, maíz, oca y la quinua y todas las plantas que se cultivan, se dice, tienen su *lumasa* que, según Layme, son "Plantas indicadoras para la siembra" (Layme, 2004: 110). En otro sentido, son las flores y frutos de las plantas locales que no se cultivan como el *mutu mutu* (*Senna birostris*), *q'ila q'ila* (*Lupinus ssp.*), *sank'ayu* (*Echinopsis maximiliana*), etc., y también las flores y frutos dulces de las regiones vallunas como la pera, el durazno, la uva, etc., que representan e indican, por ejemplo, si va ser el año de la papa, la oca, la haba o el maíz, etc. De ahí que en la *Chayawa* los canticos son dedicados a estas flores y frutos como *piras ali Anata*: planta de pera de *Anata*; *durasn ali Anata*: planta de durazno de *Anata*; *uwas ali Anata*: planta de uva de *Anata* (ver Cuadro 2 y 3 en Anexo I).

Sin embargo, la fruta más importante y presente en la fiesta de *Anata* y la danza de *Chayaw Anata* es la *lujma* o *lukuma*, una fruta de los yungas, "que representa y simboliza a la papa, por lo que se espera que estas sean tan grandes y así también las papas crezcan y maduren" (Juana Sillerico, comunicación personal, 2023). En ese sentido, la *lujma* también representa al *Anat Achachi* (*Anata* maduro o viejo), personaje mítico que camina en días de fiesta de la *Anata*.

Chayaw Anata en Isla Pariti

Esta danza se dejó de practicar en Isla Pariti en la década de 1990 con la aparición de la danza del *Ch'uta* y la popularización de las bandas de música de bronce en la isla. Sin embargo, existe una larga memoria de su práctica, como una danza propia e identitaria de Isla Pariti, la cual forma parte del conjunto de comunidades del Sector Isla, donde la danza está en vigencia. Asimismo, *Chayaw Anata* ha estado siempre presente en Pariti en septiembre de cada año en el I Festival de Música y Danza Autóctona organizada por la comunidad en homenaje a la creación del museo local.[9]

La memoria oral nos transporta a través de algunos testimonios hasta la época de la hacienda, cuando la *Chayaw Anata* era la música y danza con que se visitaba a la casa de hacienda y al patrón.[10] Y este auspiciaba la fiesta de *Anata* ofreciendo alcohol y lanzando confites a los visitantes. A la cabeza del *jilaqata* de la comunidad, es que cada *Anat Kumpasa* o *Anat Tama* (comparsa de *Chayaw Anata*) sacaban la orden y permiso de ir a visitar a las casas o familias de la comunidad. Se cuenta que el patrón compraba el confite por arroba para la fiesta de *Anata*. A cada *Kumpas Anata* que visitaba la casa de hacienda, arrojaba los confites desparramando sobre los visitantes, gritando !*Anata, Anata*! Los niños, que seguían a la comparsa detrás de sus padres, corrían afanosos a recoger los preciados confites, como si se tratase de tesoros.

Hasta la década de 1970 y 1980 en Pariti existían hasta cinco, seis o más *Anat Kumpasa* o *Anat Tama*. Estas se fueron perdiendo de poco y año tras año…, pero por entonces todos en el pueblo eran *Anat Phusiri* y las mujeres *Chayawiri.* Ahora, lamentablemente, ya no queda nadie. En el pasado, cada *Tama* de *Anat Kumpasa* realizaba una visita de casa en casa a todas las familias de la isla, actividad que duraba toda una jornada. Este era el día de *Jisk'a Anata Uru*, una jornada de fiesta menor o inicio de la fiesta.

Este proceso de visitar las casas o familias en aymara se define como *tumpa*, *tumpaña*, *tumpasiña*, que significa realizar una visita de verificación del estado o la situación en que se encuentra la comunidad, la familia, los animales, las plantas, los *uywiris* y a todo lo existente. *Tumpaña* es la práctica del cuidado de los seres, es echarse de menos uno del otro, es compartir y socializar de familia en familia. *Tumpaña* es practicar la *amta* o *amtaña*, o sea, recordar a todos, no olvidar a ninguno de los seres de la comunidad. En otras palabras, *tumpaña* es también *aruntaña* o saludar. Aunque, por otra parte, *tumpaña* también significa acosar, culpar o responsabilizar al otro, pero esta acción ocurre en días de *ch'axwa* contrarias a los días festivos. "Había un autocontrol entre nosotros

9 En septiembre de 2006 se realizó el mencionado festival, conmemorando así un año más de la creación e inauguración del museo local que custodia y exhibe una importante colección de cerámica arqueológica tiwanakota. Desde entonces, el festival se va realizando de manera consecutiva hasta el presente, con excepción de 2020 por la pandemia del COVID-19.

10 Pariti, a lo largo de su historia, ha tenido una larga sucesión de hacendados, pero de quien se tiene recuerdo y memoria es de Pablo Pacheco. De Pacheco se cuenta que murió ahogado junto a su familia en el lago cuando retornaba de Ch'ililaya (Puerto Pérez), después de la *ch'alla* en vísperas de *Anata*.

para vigilarnos. Eso es el Tumpa. Ahora nadie habla de Tumpasiñani. Se han olvidado, pero, no completamente" (Chukiwanka, 2005: 87).

En Pariti, la práctica de la *tumpa* empezaba primero por las autoridades de la comunidad, quien otorgaba la licencia de proceder con las visitas a las casas. Esto se iniciaba desde la primera casa en el sector sur conocido como *qachaña* y terminaba en la última casa del sector norte conocido como *tïña*. El primer grupo de *Anat Kumpasa*, que concluía la visita a las casas, era responsable del recojo del *jilaqata* para traerlo a *winqalla*,[11] lugar de concentración general para culminar la jornada y compartir en comunidad.

Durante la práctica de *tumpa*, cada casa, cada familia esperaba con la respectiva *katuqa* ("bienvenida"), en la que imprescindiblemente no faltaba la *thinkha* ("botella de alcohol") y la respectiva *istalla* de coca para la *ch'alla* y el *akhulli*. *Tumpt'asiwayañani*, *jikist'awayañani*, *ch'allxatt'awayañani*, *mara Anatans ukham q'umarak uñkatt'asiskañani* y *ukham saw aruntasipxana*. Esto, sencillamente, quiere decir: "Visitémonos y saludémonos, celebremos nuestro encuentro, brindemos por nuestro bienestar, y así de sanos también nos veremos en la *Anata* del siguiente año", es así como se saludaban. Si alguna familia estaba ausente de su hogar por algún otro motivo, dejaban en la casa la *thinkha* y la *istalla* como signo de que la casa no está vacía y, de igual manera, pueda ser visitada por el *Anat Kumpasa*.

Esta práctica de *tumpaña* trae consigo la práctica del *wayñu* como una respuesta a ese saludo por recordar a la familia. El *wayñu*, en sentido simple, se traduce como "acción de regalar u obsequiar algo", pero en el significado profundo consiste o es una expresión de cariño hacia quienes realizan el saludo del *tumpa*. Este cariño consiste en dar u obsequiar una cantidad muy simbólica de los *machaq achu* o nuevos productos agrícolas que llegan con el *Anata*, como la *achu papa* ("papa tierna y nueva"), *ch'uxña jawasa* ("haba verde"), *ch'uxña tunqu* ("choclo" o "maíz tierno"), u otros productos como *tunta* y *ch'uñu*. El *wayñu* también podía ser en bienes como los textiles: *awayu*, *tari*, *istalla*, *ikiña* e incluso cueros de oveja, máquinas de coser, telas de traje u otro bien de mayor valor y dependiendo del grado de aprecio y familiaridad. Según Bertonio (1612) *wayñu* es "amigo, compañero, familiar y conviene a hombres y mujeres que se tratan familiarmente". También señala que es "danza, baile o sarao".[12]

Es en ese sentido que los participantes de *Chayaw Anata Kumpasa* que realizan la *tumpa*, bailan cargando plantas de maíz, haba, flores y otros productos. Actualmente, se ha observado que incluso el *wayñu* consiste en hacer cargar hasta cerveza en cajas, baldes y bañadores de plástico.

Otro aspecto que conlleva la música y danza de *Chayaw Anata* es la práctica de la *wayk'aya* o *wayk'aya*ña, que significa ir de visita o realizar la *tumpa* a los padrinos llevando comida y bebida para compartir. Esta práctica es realizada principalmente por los ahijados o los recién casados al *jach'a parinu* ("padrino grande de matrimonio"). En todo caso, la costumbre de *wayk'ayaña* es un acto de agradecimiento y de compartimiento, estrechando y sellando lazos de familia más fuertes.

En Isla Pariti esta tradición de visitar a los padrinos era a primeras horas de la madrugada, irrumpiendo en la puerta de la casa del padrino con una primera tanda de música de *Chayaw Anata* como *arunta* o saludo*;* una segunda tanda para la *katuqa* o recibimiento; y una tercera parte como agradecimiento. El acto central de la *wayk'aya* es compartir la comida compuesta por productos verdes como *ch'uxña jawasa* o haba verde, *ch'uxña tunqu* o choclo, y principalmente de papa nueva, consideradas como *machaq achunaka* ("frutos nuevos"), producto de una buena y acertada siembra. Asimismo, se comparten bebidas espirituosas que antiguamente consistía en *k'usa*, bebida elaborada localmente con base en quinua, sustituidos en la actualidad por el alcohol y la cerveza.

La *wayk'aya* es también una oportunidad de *wayñuña* a los ahijados por parte de los padrinos como una demostración de afecto y agradecimiento por la *tumpa*. Los *wayñus* o el cariño otorgado por el padrino y la madrina a sus ahijados se demuestran durante el acto de *uñstaña* que significa mostrarse, aparecer o hacerse ver con la gente. En ese sentido, *uñstaña* es un acto de exhibirse o mostrarse al pueblo con los primeros rayos del sol y al ritmo de las tomadas alegres de *Chayaw Anat Kumpasa*. Es aquí donde se observa la práctica de la reciprocidad por la *tumpa* y *wayk'aya*.

---

11 Es el atrio de la iglesia ubicada en las orillas del Lago, además de que el lugar es el muelle principal de la isla hasta la actualidad.

12 Radio San Gabriel (2011), transcripción del *Vocabulario de la lengua aymara*.

Conclusiones

La *Chayaw Anata*, por las características descritas, es la música y danza que rinde homenaje a la naturaleza en pleno florecimiento (*Ch'uxaña Pacha*); a las *Illas* por la reproducción de los animales; a los *Uywiris* como el *Kuntur Mamani* (casa, hogar) que acoge, cuida y protege a la familia; a la Pachamama, por los cultivos y por los primeros frutos tiernos, y principalmente a la *Ispall Mama*: la papa, como principal y alimento básico en todo los Andes.

La música y danza de *Chayaw Anata* tiene características muy particulares en cuanto a las tonadas, melodías, ritmo, letras de *chayawa,* atuendo y otros detalles conforme a las costumbres que tiene cada comunidad como se ha visto en el caso de Isla Pariti. Por otra parte, es destacable la mayor participación y presencia femenina como componente esencial en la danza, no como componente de baile, sino por la voz y canto que armoniza a las melodías de *pinkillu*.

La música y danza de *Chayaw Anata*, a pesar de ser muy específico de un sector del lago, connota varios aspectos culturales vigentes como la práctica de la reciprocidad mediante *tumpa*, *wayñu* y *wayk'aya*. Todos estos aspectos mencionados nos ayudan a comprender la importancia y los significados de las celebraciones de las fiestas, de la música y las danzas en el mundo Andino, ordenado por los ciclos de producción agrícola. De ahí la importancia de considerar muy en cuenta la sabiduría de los abuelos: "*Taqi kunas pachan pachaniwa*" o en español: "que todo tiene su tiempo", y *Chayaw Anata* es solo una muestra de aquello en una región específica del lago *Wiñay Marka*.

Bibliografía

BERG, Hans van den.
1990. *La tierra no da así nomás. Los ritos agrícolas en la religión de los aymaras-cristianos*. HISBOL-UCB/ICET. La Paz, Bolivia.

COMUNIDAD CUYAVI.
2018. *Isla Tirasca*. Gobierno Autónomo Municipal de Puerto Pérez. La Paz, Bolivia.

CHUKIWANKA, Inka Waskar.
1996. "Arunta". *El Diario*. *Suplemento Literario*, 28 de abril. La Paz, Bolivia.

D'ORBIGNY, Alcide.
2002. *Viaje a la América Meridional (1826 a 1833).* Tomo IV. IFEA y Plural editores. La Paz, Bolivia.

LAYME, Félix.
2004. *Diccionario bilingüe aymara-castellano*. Concejo Educativo Aymara. La Paz, Bolivia.
1996. "La concepción del tiempo y la música en el mundo aymara". En: *Cosmología y música en los Andes:* 107-116. Coordinado por Max Peter Baumann..
https://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00000362/BIA_055_Part_01.pdf (consultado el 5 de enero de 2023).

MAMANI, Alejandro.
1988. *Historia y cultura de Cohana*. Hisbol. La Paz, Bolivia.

MENDOZA, David.
1992. "*Anata* y Carnaval: dos contradicciones". *Presencia. Revista dominical Linterna Diurna,* 1 de marzo. La Paz, Bolivia.

PAREDES CANDIA, Antonio.
1976. *Fiestas populares de Bolivia.* Tomo I. Ediciones Isla. La Paz, Bolivia.

QHANA.
1989. *Aymara Jayllinaka: Canciones aymaras*. QHANA-UNITAS. La Paz, Bolivia.

RADIO SAN GABRIEL
1993 (2011). Transcripción del *Vocabulario de la lengua aymara*, de Ludovico Bertonio (1612). Instituto Radiofónico de Promoción Aymara (IRPA). [Republicado por Instituto de las Lenguas y Literaturas Andinas-Amazónicas (ILLA-A)]. La Paz, Bolivia.
http://atlas.umss.edu.bo:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/740/LD400031.pdf?sequence=1&isAllowed=y (consultado el 15 de marzo de 2022).

SECRETARÍA DEPARTAMENTAL DE TURISMO, DIRECCIÓN DE CULTURAS.
2009. *Registro de música y danza autóctona del departamento de La Paz.* Prefectura del Departamental de La Paz. La Paz, Bolivia.

SIGL, Eveline.
2011. *Cuando mujeres se visten de flores y chacras bailan: Danza, fertilidad y espiritualidad en el Altiplano boliviano*. ANTHROPOS. https://www.academia.edu/2592138/Eveline_Sigl_Cuando_mujeres_se_visten_de_flores_y_chacras_bailan_Danza_fertilidad_y_espiri_tualidad_en_el_altiplano_boliviano
(30 de enero 2023).
2009. "Donde papas y diablos bailan. Danza, producción agrícola y religión en el Altiplano boliviano". *Maguaré*, núm. 23. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.
https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/29054/15051-45485-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y (consultado el 30 de enero de 2023).

SIGL, Eveline y David MENDOZA
2012. *No se baila así no más. Danzas autóctonas y folclóricas de Bolivia*. Tomo II. s.e. La Paz, Bolivia.

SORIA LENS, Luis.
1955. "El calendario aymara". En: Khana. Revista Municipal de Arte y Letras, núm. 44: 109-114. Oficialía Mayor de Cultura. La Paz, Bolivia.

YAPU, Fredy.
1993. "Origen Andino. *Anata*, un mundo distinto del Carnaval". En: Hoy. Revista Domingo: 21 al 27 de febrero. La Paz, Bolivia.
2002. *Memorias del Titikaka: Cosmovisión y leyenda del Lago Sagrado*. Autoedición. La Paz, Bolivia.

Documentos

Solicitudes de inscripción al festival de Música y Danza Autóctona Cumana Alta. Comunidad Sucuto, 2019. Gobierno Autónomo Municipal de Puerto Pérez.

Anexo I
Cuadro 1: Calendario festivo del Sector Isla

MES	FESTIVIDAD	COMUNIDAD	DANZAS
Enero	-	-	-
Febrero	*Anata* Carnaval	Belén Yayes Cumana Cohana Pajchiri Cascachi Patapatani Cuyavi Tirasca Quehuaya	*Chayaw Anata* *Ch'uta*
Marzo	-	-	-
Abril	Pascua	Tirasca Cumana	*Qhachwa* *Palla Palla*
Mayo	Señor de la Cruz San Isidro	Belén Yayes Cumana Cohana Cascachi Tirasca Quehuaya Isla Pariti Isla Suriqui	*Qarwani* *Lakita* *Waca Waca / Qina Qina* Morenada Morenada
Junio	Espíritu Santo	Cascachi	Morenada *Qina Qina*
Julio	Virgen del Carmen	Quehuaya	Morenada y otros *Lakita*

Agosto	Virgen de las Nieves Virgen de la Asunción	Cuyavi Tirasca Cohana Belén Yayes	Morenada y otros Morenada / *Qina Qina*
Septiembre	Festival de Música y Danza Autóctona San Francisco de Asís	Isla Pariti Patapatani	Danzas autóctonas Morenada
Octubre	Virgen de Rosario	Cumana	Morenada
Noviembre	Todos Santos	Todas las comunidades	*Pinkillu*
Diciembre			

Calendario festivo de las comunidades e islas del Wiñay Marka.
Fuente: Elaboración propia con base en la información de los pobladores del sector.

Cuadro 2: *Chayaw Anata* de la comunidad Sucuta. Festival de Isla Pariti 2022

Ay, paisanito Paritinkiri	**Ay, Paisanito de Pariti**
Ay paisanito Paritinkiri Kunatakisay nayar jawsayista Ay paisanito Paritinkiri Kawkitakisay nayar jawsayista	Ay, paisanito de Pariti Para qué me has hecho llamar Ay, paisanito de Pariti ¿Por qué me has hecho llamar?
Jichhurux jumamp thuqt'asiñani Thuqt'asiñaniy chayaway Anata Jichhur uruxay thuqt'asiñani Chayawiyaway chayaway Anata	Hoy nos bailaremos contigo Nos bailaremos *Chayaway Anata* Este día nos bailaremos *Chayawiyaway Chayaway Anata*
Jawasan Anata Chayawiyaway chayaway Anata Pirasan Anata Chayawiyaway chayaway Anata (bis)	*Anata* con habas *Chayawiyaway chayaway Anata* Anata con peras *Chayawiyaway chayaway Anat*a (bis)
Sucuta markata mistsunta	**Del pueblo Sucuta he salido**
Sucuta markata mistsunta Pariti markaruw purt'anta Janis janisa jachkama Chayawiyaway Anata Janis janisa jachkama Chayawiyaway Anata Jawasan Anatay Chayawiyaway Anata Pirasan Anata Chayawiyaway Anata	He salido del pueblo de Sucuta He llegado al pueblo de Pariti No, no llores *Chayawiyaway Anata* No, no llores *Chayawiyaway Anata* Anata con habas *Chayawiyaway Anata* Anata con peras *Chayawiyaway Anata*
Sucuta markata mistsuntay Pariti markaruw purt'anta (bis) Jachañ jachañaw jutituy Chayawiyaway Anata (bis)	He salido del pueblo de Sucuta He llegado al pueblo de Pariti (bis) Llorar, llorar quiero *Chayawiyaway Anata* (bis)
Jawasan Anatay Chayawiyaway Anata Pirasan Anata Chayawiyaway Anata	*Anata* con habas *Chayawiyaway Anata* *Anata* con peras *Chayawiyaway Anat*a

Fuente: Transcripción y traducción de Isaac Callizaya.

Cuadro 3: *Chayaw Anata* de la comunidad Qircoha–Cohana (febrero de 2023)

Quircoha markat purt'antay	**Del pueblo de Quircoha he llegado**
Quircoha markata mistunta Quwan markaru purintay Chayawiyaw Anata (*bis*)	Del pueblo de Quircoha he salido He llegado al pueblo de Cohana *Chayawiyaw Anata*
Thuqt'asiñani jilatay Umt'asiñani kullakay Chayawiyaw Anata (*bis*)	Nos bailaremos *Anata* Nos tomaremos *Anata* *Chayawiyaw Anata*
Pirasan Anata Chayawiyaw Anata Uwasan Anata Chayawiyaw Anata (*bis*)	*Anata* con peras *Chayawiyaw Anata* *Anata* con peras Chayawiyaw *Anata* (*bis*)
Sapurusa thuqkañaki	Todos los días es bailar
Sapurusa thuqkañaki Sapurusa umkañaki Chayaway Anata	Todos los días es bailar Todos los días es beber *Chayaway Anata*
Sapurusa umkañaki Sapurusa thuqkañaki Chayaway Anata	Todos los días es beber Todos los días es bailar *Chayaway Anata*
Jichhur uruxay urumaw jilata Thuqt'asiñani chayaway Anata Janis janisa jachkama jilata	Hoy es tu día, hermano Nos bailaremos *Chayaway Anata* No, no llores hermano
Jichhur uruxay urumaw Jilata Thuqt'asiñani chayaway Anata Chayawiyaway Chayawiyaway Anata	Hoy es tu día, hermano Nos bailaremos *Chayaway Anata* *Chayawiyaway Chayawiyaway Anata*
Pirasan Anata Chayawiyaway Chayawiyaway Anata Uwasan Anata Chayawiyaway Chayawiyaway Anata	*Anata* con peras *Chayawiyaway Chayawiyaway Anata* *Anata* con uvas *Chayawiyaway Chayawiyaway Anata*

Fuente: Transcripción y traducción de Isaac Callizaya.

LA DESPEDIDA A LOS DIFUNTOS *CACHARPAYA*

Miriam Lima Soto[1]
Faustino Quispe Coca[2]

Introducción

La celebración del Día de los Difuntos es una tradición prehispánica que se convirtió en el día de Todos los Santos católico debido a la integración cultural y religiosa. Esta fiesta se realiza en diferentes países del mundo, es una fecha donde la Iglesia Católica rinde homenaje a los difuntos. Cada país y lugar donde se celebra esta festividad, tienen diferentes costumbres y tradiciones. En Europa y en Latinoamérica esta tradición está apoyada en la fe y la creencia de que los difuntos comparten y visitan el mundo terrenal. Bolivia, desde luego, no está exenta de esta celebración.

En esta fiesta recordamos a nuestros seres queridos que fallecieron y los rememoramos con diferentes costumbres particulares y tradiciones. En las comunidades de nuestro país, donde los abuelos nos han dejado un legado de diferentes formas de recibir a las almas de nuestros difuntos. El 1 de noviembre las almas nos visitan y debemos recibirlas con una mesa[3] preparada con alimentos que el difunto o difunta disfrutaba en vida. Y el 2 de noviembre se las despacha con diferentes prácticas o costumbres de nuestras comunidades.

En el presente artículo se describirán las prácticas realizadas por nuestros ancestros y narradas por los cronistas de la Colonia. Resaltaremos los instrumentos que usaban, además de su elaboración. Posteriormente, se presentará la fiesta de Todos Santos en la región andina y rural, sus preparativos descritos a través de la fiesta en Sacaca, para luego llegar a Kata Katani con su peculiar organización. Hablaremos también de la recepción del difunto el 1 de noviembre, destacando el compartimiento de los alimentos y, entre otras actividades, el preparativo de los danzantes en cuanto a su indumentaria. También veremos los acontecimientos del 2 de noviembre y se mencionará el traslado de la *apxata*[4] al Cementerio, la entrega de los caballos y otros presentes a quienes ayudaron en el entierro. Posteriormente, destacaremos esta fiesta en la comunidad Kata Katani, mostrando las costumbres y tradiciones que continúan hasta ahora.

La *cacharpaya* tiene un énfasis especial, pues para la comunidad la despedida al muerto es muy peculiar: se desarrolla con los instrumentos característicos de esta ocasión (el pinquillo y la *wankara*, también conocida como caja). Además, veremos el complemento, es decir, los danzantes (jóvenes disfrazados de mujer), quienes bailan al ritmo de la música fúnebre para despedir al difunto en la carretera principal de la comunidad (con la finalidad de que se vayan felices). Actualmente, esta práctica está sufriendo cambios, pues ya no tienen la misma esencia ni la misma forma a como se practicaba hace tiempo atrás. A esto último se agrega el hecho de que una gran parte de la comunidad ya no la practica y se va perdiendo en el tiempo y el olvido.

Todo el conocimiento de esta costumbre se nos ha dado gracias a Faustino Quispe, conocedor de esta costumbre. Él es originario de esta comunidad y, por ende, experto de esta tradición. De esa forma que se analizará y se dará a conocer esta práctica, una costumbre que sobrevive en Kata Katani hasta hoy en día.

Antecedentes

Durante la Fiesta a los Difuntos, según Cieza de León, se abría la sepultura para cambiar de ropa y ofrecer comida al difunto. Tanbién, cuando moría uno de los señores

> […] se juntaban los principales del valle y hacían grandes lloros y muchas de las mujeres se cortaban los cabellos hasta quedar sin ninguno, y con atambores y flautas salían con sones tristes cantando por aquellas partes por donde el señor solía festejarse más a menudo, para provocar a llorar a los oyentes (Cieza de León [1553], 1962: 189).

---

1 Licenciada en bibliotecología. Correo electrónico: miriamlimasoto15@gmail.com

2 Comunario de Kata Katani y agricultor.

3 Mesa decorada con caña, frutas, dulces, panes y comida para rezar por las almas de nuestros difuntos.

4 *Apxata* puede traducirse como “poner encima de la mesa”.

Por su parte, Guamán Poma de Ayala afirma que en noviembre se festejaban a los difuntos sacándolos de sus tumbas para compartir con ellos esta fiesta, para después volverlos a enterrar con todo lo mejor, tomando en cuenta si en visa eran ricos o pobres, y los describe de la siguiente manera:

> En este mes sacan los defuntos de sus bóvedas que llaman pucullo y le daban de comer y de ueuer y le bisten de sus bestidos rricos y le ponen plumas en la cauesa y cantan y dansan con ellos. Y le pone en unas andas y andan con ellas en casa en casa y por las calls y por la plaza y después tornan a metella en sus pucullos, dándoles sus comidas y bagilla al principal, de plata y de oro y al pobre de barro. Y le dan sus carneros y rropa y lo entierra con ellas y gasta en esta fiesta muy mucho (Poma de Ayala 1980: 231).

Molina (1916: 214-215) menciona que en el mes de *ayarmaca* se celebraba esta fiesta enfatizando en los muertos: se los recordaba con llantos, cantos y música triste, visitaban los sepulcros dejándoles alimentos y bebida.

Por lo tanto, la música en Todos Santos tiene una función especial, pues intervienen los instrumentos que emiten un sonido y canto específicos para los difuntos y forman parte de las celebraciones.

Al respecto Jiménez (1951: 5-12) enfoca una mirada desde el aspecto espiritual y material.

En lo espiritual menciona que el instrumento musical para nuestros ancestros era considerado como algo vivo y parte de su vivencia. No interesaba cómo estaba elaborado, ni la forma ni el color, sino más bien lo que se escuchaba, es decir, el sonido que emitía (Jiménez, 1951: 5). A través de los años aún se conserva esta práctica, pues los instrumentos dan vida y la energía a la fiesta.

Los instrumentos en el aspecto material eran elaborados con lo que tenían en su entorno, como la madera, que sirvió para la elaboración de la flauta o las cajas para los tambores. También se empleaba el cuero de animales como la llama para los parches de los tambores, incluso usaron la piel de los seres humanos. En este sentido, Jiménez, resalta que durante la época prehispánica los instrumentos musicales se identifican en tres grupos: idiófonos, membranófonos y aerófonos.

- Los instrumentos idiófonos vibran por golpe, por frotación y por punteo que acompañaban a la danza y al canto.
- Los membranófonos llevan la membrana (cuero o parche) que vibra al impulso del golpe.
- Los aerófonos vibran por el soplido del aire, vibra y emite el sonido.

En la cosmovisión andina, la música tiene una fuerte relación con las fiestas y, en este caso, con la fiesta de Todos Santos, el ciclo agrícola y el aspecto religioso. La interpretación de la música en esta fecha es de un ritmo vibrante e intenso.

La fiesta de Todos Santos en la región andina se efectúa anualmente, con la realización de actividades ceremoniales para recibir a los difuntos. Además, esta ceremonia ritual permitirá asegurar la fertilidad y el bienestar en las comunidades.

Al respecto, Van Den Berg (1985: 185-186) menciona que Todos Santos en el mundo aymara es considerada la fiesta más significativa, pues se recuerda a los fallecidos recientes.

Durante esta fiesta se preparan altares especiales conocidos comúnmente como "mesa", donde están presente los alimentos y las frutas que fueron de preferencia del difunto. Por lo tanto, es una reunión de la familia y los amigos para la recepción de los difuntos.

Todos Santos en el área rural

El preparativo para Todos Santos en nuestras comunidades guarda ciertas particularidades: En algunos lugares todavía se practican los rituales de antaño y en otros casos se realizaron algunos cambios. Pero en lo que coinciden es que la fiesta de Todos Santos se inicia a partir de la segunda quincena de octubre. Se lo hace con preparativos

que comprenden desde la limpieza de las tumbas, la compra de insumos para la elaboración de las *t'ant'a wawas*,[5] pancitos y otras masitas, hasta el inicio del armado de la mesa (en algunos casos desde el 31 de octubre para terminar el 3 de noviembre). Al respecto (Mamani y Carter 1989: 345) mencionan que los preparativos para la fiesta de Todos Santos se inicia dos domingos antes, momento que denominan j*ach'a alt'api*, es decir, la jornada de las compras grandes "[…] y es cuando la gente consigue la caña, las flores, la mixtura, serpentina y levadura necesarios para la fiesta". Chacón (1981: 8-11) describe que en Sacaca la espera va desde la víspera, en otras palabras, desde el 31 de octubre en la noche, esperando a las almas de los niños. El 1 de noviembre la familia doliente ya tiene todo listo en la "mesa" (llena de flores, golosinas y alimentos). Al ingreso de cada visitante le invitan una *tutuma*[6] con chicha, un vaso de *ullpu*[7] y comida no picante. Posteriormente, se dirigen al Cementerio y preparan, sobre la tumba, un altar donde hacen rezar y entregan las ofrendas que prepararon.

El 2 de noviembre está destinado a los difuntos mayores y sus altares son preparados sobre la tumba desde muy temprano. Similar panorama ocurre con la "mesa" de los niños: está arreglada con flores, alimentos y otros complementos para rezo. De hecho, no debe faltar la bebida.

Luego de haber entregado todos los alimentos y ofrendar a la familia doliente, se realiza la *ch'alla* de la tumba, rociando alcohol en las cuatro esquinas. Luego se retiran formando una comitiva que sale cantando coplas, dan una vuelta por la plaza y van bailando todo el trayecto hasta llegar a la casa de la familia doliente.

Todos Santos en Kata Katani

El cantón de Villa Concepción de Belén, según Ley N°1220, se crea el 27 de diciembre de 1990 y está bajo la jurisdicción de la quinta sección municipal de Patacamaya de la provincia Aroma del departamento de La Paz. Este cantón está conformado por cuatro comunidades (K'ata K'atani, Isquillani, Belén Iquiaca y Pinaya Pampa). Predomina el aymara como lengua materna y el castellano como segunda. K'ata K'atani es parte del cantón Villa Concepción de Belén, perteneciente al municipio de Patacamaya. Según el Censo de 2012, tiene una población de 22.806 habitantes.

Empiezan los preparativos

Esta comunidad empieza con los preparativos desde la segunda quincena de octubre con la *jaya ala,*[8] donde se empieza con la adquisición y la compra de harina e ingredientes para la elaboración de las *t'ant'a wawas*. Una semana antes del 1 de noviembre, se instala una feria en el municipio de Patacamaya (denominada el *jak'ala*),[9] en la cual se exponen diferentes productos[10] para la fecha de Todos Santos. En esta se realizan las últimas compras para colocar la *apxata* con todo lo que le gustaba comer en vida al difunto.

El primer año la familia doliente debe comprar unos cinco quintales de harina para hacer pan y entregar, a manera de un presente, a los que ayudaron en el entierro con el cavado de la tumba (la cual debe tener una profundidad de un metro y medio) y para las *t'ant'a wawas* "danzantes" (o "danzantis").[11] Los siguientes dos años después del fallecimiento de la persona, la cantidad de harina utilizada debe ser menor.

Con relación a la elaboración del pan, Miriam recuerda que, cuando era niña (1975-1981), lo hacían en hornos de barro y a leña. Si la familia doliente no contaba con uno, entonces se recurría al de algún vecino. Y ahí se hacían escaleras, caballos y otras figuras tradicionales de estas fechas. Después de retirar del horno a estas figuras de pan eran pintadas con un tinte rosáceo, el cual era el resultado del remojado de las semillas de *airampu*.[12] Con este tinte se dibujaban caras, siluetas, formas, etc. En la actualidad, dichas representaciones son elaboradas con caretas de yeso, donde puede pitarse cualquier tipo de rostro.

5 Panes elaborados con figuras humanas.

6 Vasija de origen vegetal donde se sirve alguna bebida.

7 Cereal tostado y molido, conocido como pito y que se mezcla con el té.

8 Primeras compras.

9 Últimas compras.

10 Flores, *tukurus*, frutas, cañas, adornos y dulces.

11 Pan con figura humana de unos 50 cm de alto destinado para la *cacharpaya*.

12 Fruto de un pequeño cacto que se emplea para teñir (De Lucca, 1983).

Para nuestros abuelos el pintado con el *airampu* no era simplemente el hecho de darle forma o resaltar la figura de cada pan, más al contrario, tenía otra finalidad:

Aymara	Castellano
"Nayra timpux t'ant'anakax markasiñatanawa, siñalasiñax ukax kitiy jiwchix ukan uñtasiñpatakiw sapxirinwa, jan pintatakan t´ant'anakax ukasti janiw uñt'askaspat sapxiriwa achachilanakax".	"En tiempos antiguos, los panes se pintaban para marcar o señalar, pues se decía que los difuntos no iban a reconocer fácilmente el camino para llegar a la mesa".

Volviendo a la utilización de los cinco quintales, estos eran utiloizados de la siguiente manera:

- En la "mesa" siempre deben haber caballos "especiales", los cuales deben tener unos 40 centímetros de largo. Estos, como lo dijimos, eran entregados a todas las personas que ayudaron en el cavado de la tumba, eso como un gesto de agradecimiento.
- Una cantidad significativa de la harina se iba en la elaboración de las *t'ant'a wawas* "danzantes". Estas tenían entre los 60 a 70 centímetros de alto.
- De una arroba de harina salían cuatro de las *t'ant'a wawas* "danzantes" ya descritas. La cantidad restante estaba destinada a la elaboración de escaleras, caballos, palomas, leones, *wawas* y otros. Eso sí, las figuras de animales y seres humanos, siempre debía hacerse de par en par. Es decir, debían estar "mirándose" cara a cara. Con la harina sobrante se hacía el pan común y corriente y era obsequiado por el "rezado" a las personas que visiten a la familia doliente, ya sea en su domicilio o en el cementerio.
- Entre otros preparativos que se realizaban para estas fechas, están las compras de fruta de temporada, el *tukuru*,[13] la caña y en especial el faeneo de unos tres corderos.

De los tres corderos que han sido faeneados,[14] uno en especial era preparado de manera particular para ser colocado en la "mesa" de espera al difunto.

Aymara	Castellano
"Kimsa iwijaw karisiñarix almar katuqañatakix; payax phayañatakiriw ukatx uka maya jilt'irikasti sayirit apxatañatakiriw. Awichakaxastï siriw almax aychax munapiniriw sasinaw uchirix, iwix pi´qim pacha".	"Tres ovejas hay que faenear para recibir al difunto; dos de ellos son para cocinar y el tercero que queda es para colocar a la 'mesa'. Mi abuela decía que el difunto quiere siempre carne, por eso se debe colocar el cordero con su cabeza".

Recibiendo al difunto

Las actividades que se realizan en Todos Santos en la comunidad K'ata K'atani, una vez que llega el mediodía del 1 de noviembre, consistía en tener la "mesa" lista para el difunto, es decir, los panes, frutas, bebidas, adornos, la comida y el *sayiri*.[15]

Según la tradición en la comunidad, la "mesa" preparada durante los tres años debe ser la más portentosa, pues el difunto debe irse muy satisfecho, por lo que estará presente en las ofrendas de pan representadas por la cruz, el águila, los caballos, la escalera, la corona, el sol, la luna y la llama que tiene su simbología y su objetivo.

Hay un detalle especial referido a la *t'ant'a wawa danzanti*: según el GAMLP (2013: 38), también existe la *t'ant'a awicha* (una suerte de pan antropomorfo de vieja) y el *t'ant'a achachi* (otro pan antropomorfo de viejo). Las

13 Cebolla hueca que representa, para el difunto, un recipiente cargado de agua. Pero eso no es sufuciente, pues sus tallos le servirán para transportar más agua y así calmar la sed de los espíritus

14 Se refiere al sacrificio de un animal bovino y obtener su carne para el consumo.

15 Cordero con cabeza (pero sin cuero) que debe encontrarse al fondo de la "mesa" en representación de carne para el difunto.

medidas de ambos oscila entre los 50 o 60 centímetros de altura. Ambos están vestidos con papel seda y en el caso de la *awicha*, tanto la pollera como la manta (de por lo menos cuatro unidades), serán utilizadas por los danzarines para despedir a las almas. Además de frutas, flores, caña y otros adornos, todo debe estar listo el mediodía del 1 de noviembre en la casa de la familia doliente para recibir al difunto.

Valeriano (2001) resalta que las flores deben ser siempre blancas y amarillas y debe haber una caña, pues esta le servirá al difunto como bastón para su retorno (sin dejar de olvidar a la cebolla para trasladar agua).

Por lo tanto, cada componente presente en la mesa del difunto tiene su significado.

Pero antes de pasar a otro tema, vale aclarar que, en el caso de los panes de los cuales hablamos tanto, según la cosmovisión andina Valeriano (2001: 11) menciona que "[de esa manera] la llama, caballo, la soga, el costal es para cargar todo lo que hicieron esperar al difunto, porque en él se lo transporta hasta su morada".

Alrededor de la mesa del difunto los familiares presentes se sirven la comida que puede ser un ají de arveja, un *p'esque* u otro plato que en la comunidad, y aymara, se llama *jallpa*,[16] cuyo plato era servido primero por los visitantes y por último recién le tocaba el turno a la familia doliente. Es así como empezaban la recepción del difunto.

En el transcurso de la tarde, después de compartir la *jallpa*, la gente pasa esta parte de la jornada, entre rezos y juegos. Posteriormente, una vez que llega la noche, solo se quedan los varones en la velada para así participar de los juegos y para vestir al "danzante".[17] Dicho proceso es mencionado por Faustino:

"[…] esa noche también se hace vestir al pan grande, le llamamos el danzante y le vestimos a veces con periódico o papel seda y para que se pegue hay que preparar engrudo, con eso hay que pegar."

Cuando se realiza la vestimenta de las cuatro unidades del "danzante", hay que representar al difunto con la mejor gala. Si el difunto al que le han de recibir es varón, entonces el "danzante" tendrá la figura de un varón y si es mujer, entonces se procederá de la misma manera.

Despedida del difunto

El 2 de noviembre, al amanecer, las mujeres son las que preparan los alimentos para llevarlos al cementerio. Ni bien se llega, la mesa empieza a ser armada sobre la tumba del difunto con todo lo preparado (panes, frutas, cañas, flores, el s*ayiri* y otros adornos). Cabe resaltar que la primera actividad con la que se da inicio en esta jornada es la entrega de caballos a las personas que ayudaron en el cavado de la tumba para el entierro. Faustino comenta:

> La familia doliente tiene una lista de los que ayudaron en el momento del entierro y con esa lista empiezan a llamar, [y] como pago, les entregaban el par de caballos […] y un par de vasos de alcohol más entregaban antes; ahora se prepara [todo tipo de trago y se sirve] en un charol hasta con cerveza.

Asimismo, es menester mencionar que se realizaba el llamado con una frase peculiar que decía:

Aymara	Castellano
"Julián Marka, aksar past'anma, kawallumaw suyantasktam tatitu".	"Julián Marca, pase por aquí, su caballo le está esperando."

De esa manera se convocaba a todos de la lista para entregar los panes, frutas y otros complementos como agradecimiento a quienes visitaban la tumba del difunto.

16 Comida que se comparte en el día de la recepción del difunto.

17 Pan grande, cuyo soporte está hecho de cañahueca. La figura humana puede ser un varón o una mujer.

En lo que respecta a la entrega de panes, frutos y alcohol, se organizaba de la siguiente manera: formaban un callejón, el cual estaba encabezado por la familia doliente y le seguían los hijos, hermanos, cuñados, ahijados y compadres, y quien recibía al final del recorrido por ese callejón salía ebrio. En la actualidad, el llamado lo hacen todavía y la bandeja que se entrega a los de la lista siempre incluye, incluso, la cerveza.

Otro aspecto a resaltar del 2 de noviembre es el recojo de las cabezas del cordero que están presentes en la mesa del difunto. El *sayiri*, según comenta Lucía, eran degollados por las autoridades de la comunidad, el *jilakata*,[18] por ejemplo. Actualmente pasan la subcentral y los secretarios generales,[19] los que participan visitando cada tumba junto a las familias dolientes.

Los panes que aún quedan en la mesa son entregados a los visitantes que acuden a las tumbas y la oración que más se escucha es el “Gloria Angila”, la cual es cantada como una plegaria y dice así:

Rezo en aymara	Rezo en castellano
	Ángel de Gloria, Ángel del Cielo.
Gloria Angila cieluy Angila	Niño angelito, yo te lo digo,
Angilay wawa Sarakirisma	Ángel de cielo, tres calvarios.
Cieluy Angila Kimsa calvario	He pasado para rezar,
Pastaniwaita Ristañataki	para cantar, Ángel del Cielo.
Quchuñataki Cieluy Angila	Ángel de Gloria, ¿quién es tu Madre?
Gloriay Angila Kitis tayqama	¿Quién es tu Padre? Es San José
Kitis awkima San José tata Satawa Mariya mama	María mama, has de decir.
Satawa kunarus juta sarakirisma uywiri juta	¿A qué has venido?, ¿debes decirme?
Qarpiri juta cieluy Angila, Gloria y Angila.	A dar vida, he venido, a regar, he venido.
	Ángel de Gloria, Ángel del Cielo.

Los difuntos (Llanque, 2002: 4) se van contentos porque han visto a sus seres queridos, quienes los han recibido con comidas y mucho cariño, y todas las otras cosas que la familia preparó. Además, esta último demostró su lealtad al difunto porque se reunieron llegando desde lugares alejados.

La *cacharpaya*

Luego de describir la fiesta de Todos Santos, este artículo quiere destacar la actividad que la familia doliente realizó: la *cacharpaya.* A dicha costumbre, De Lucca (1983: 58), la define como la “Despedida. La última pieza de música que se escucha en una fiesta”, y dicha despedida al difunto se hace con rezos, encargos, la *ch’alla* con alcohol u otras bebidas, además de la música y la danza. Al respecto, Valeriano (2001:13) menciona que “después del medio día vuelven a sus casas, akullikan y challan [*sic*] para la despedida y un buen retorno del difunto, posteriormente inician a bailar.”

En las ciudades la *cacharpaya* se conoce, aunque se practica poco y más bien va desapareciendo. Al respecto de la presencia de la *cacharpaya* en las ciudades, Paredes Candia (1995: 231), menciona tres casos:

18 La primera autoridad de la comunidad o *ayllu* (De Lucca, 1983).

19 Autoridades sindicales.

- "La kacharpaya [*sic*] en la ciudad [Sucre] es costumbre en extinción. Solo en un lugar pudimos observar a unos hombres disfrazados con polleras que jugaban con los niños, persiguiéndolos y haciéndoles corretear; provocando risa y algazara en todos los espectadores".
- En la ciudad de Potosí: "el 3 de noviembre. Alma kacharpaya [*sic*]. Palabra bilingüe cuya tradición es despedida del alma. Se festeja bailando y bebiendo y con mucha música, para que el alma del finado regrese alegre al lugar de donde ha venido".
- En Surima del Río Chico (Chuquisaca) se realiza el 2 de noviembre en la tarde y relata: "Es una ceremonia de carácter supersticioso que practican los deudos al año de la muerte del pariente […]. Se escogen a dos hombres; el uno se viste de blanco envuelto con una sábana, representando al alma del difunto y adornado con las cadenillas, papeles pintados con escenas de la muerte y todos los adornos con los que se ha arreglado la tumba en la casa de los deudos; el otro se viste de doliente, con un mantón negro que representa al pariente del finado. Por delante va el alma seguido por el doliente al trote, y después, en grupo de familiares y amigos, todos al mismo paso. Los primeros llegan al *aya samana*, descansadero de las almas, nombre en quechua que recibe el cementerio. Ahí, junto a la verdadera tumba del cadáver, se queman todos los adornos y luego los dos se visten de cholitas y regresan a la casa bailando, al son de la música de carnaval".

En Kata Katani esta práctica de la *cacharpaya* tiene un estilo peculiar, pues a la conclusión de los rezos y *ch'allas*, realizan la interpretación de un ritmo de música peculiar que es ejecutada con base en dos instrumentos: el pinquillo y la caja (o más conocida como *wankara*) que acompaña a los danzantes.

Los instrumentos utilizados en la cacharpaya

En esta sección describiremos los instrumentos musicales utilizados en la *cacharpaya* que, desde la época precolombina, es parte de su existencia.

Valeriano (2001:13), afirma: "Cuando llega el día de la despedida de los difuntos, siempre se debe tocar instrumentos que se caracterizan por su canal de insuflación cubierto, o sea, instrumentos con tapones de la familia *pinkillo*. Así, tenemos el alma *pinkillo*, *tarqa*, moseños y otros. Se guardan los instrumentos musicales que se usan en la época de *awtipacha* por los *jallupacha*; en cuanto al género musical, es una tonada exclusiva para esta fecha, única en su expresión dedicado al culto de los difuntos."

Efectivamente, la tradición del uso de los instrumentos en Kata Katani es la *wankara* y el *pinquillo*.

Wankara

Según la crónica de Cobo (1964: 270) era un instrumento frecuentemente usado y lo describe así: "[…] hacíanlos de grandes y pequeños, de un palo hueco tapado por ambos cabos, con cuero de llama, como pergamino delgado y seco", mientras que la interpretación de la *wankara* es descrita de la siguiente manera: "Tócanlo con un solo palo, el cual a veces por gala está cubierto de hilo de lana de diferentes colores; y también suelen pintar y engalanar […]". Tanto varones como mujeres eran quienes tocaban dicho instrumento.

En el caso de Kata Katani, la *wankara* debe ser interpretada solamente por los hombres, ya que –según mi abuela– si una mujer ejecutaba dicho instrumento, de su pecho fluiría mucha leche.

Rigoberto Paredes (1981: 70) describe la *wankara*:

> […] parecido al tambor, con la diferencia de que en la parte posterior, o sea opuesta a la destinada a recibir los golpes, lleva una hilera de cañitas de paja o varillas delgadas de madera del largo de un palmo, las cuales, unidas unas con otras por medio de un hilo, forman una faja que la colocan diagonalmente sobre la piel estirada del tambor, de modo que cuando se produzca cierto chirrido que se nota juntamente con el sonido principal y el tamboril llamado tintaya, que es una caja cilíndrica que lleva colgada al brazo izquierdo y toca quien acompaña al que sopla la phala en las fiestas sociales de carácter popular.

El pinquillo

Según los cronistas, este instrumento tiene las siguientes denominaciones: pingollo (pincollo), antara, quena-quena, pipo… Eran elaboradas de hueso de llama o de venado, caña o madera. Caballero (1988: 63) dice: "El pinkuillo [*sic*], tipo principal que en la región aimara, se llama pinquillo y también pincollo, es una especie de flauta de pico, de embocadura biselada, con una abertura trapezoidal en la parte superior delantera". El pinquillo emite sonidos agudos y fuertes; el uso de este instrumento es común en Perú y Bolivia. Por su parte, Rigoberto Paredes (1981: 51) describe que el *pinquillo* es construido de caña. Para que el sonido se emita hay que soplar por la boquilla.

Los waca pinquillos

Consta de dos orificios delanteros y uno posterior. Este pinquillo es usado en el baile conocido como *waca-waca* o *waca tokori*, la cual es de ascendencia hispánica y viene a ser la pantomima del toreo.

El alma pinkillo[20]

Es de reducidas dimensiones y se emplea para la interpretación de algunas melodías fúnebres. Según Nina (2020), el

> "Alma Pinkillo" o "Muquni" es un instrumento del altiplano que se toca para recibir a los ancestros en el tiempo de "Amaypacha"; también llamado Fiesta de Todos los Santos por la Iglesia Católica. Sus melodías son una música de ritmo vibrante para que se alegren las almas.

Eusebio recuerda que de los integrantes del conjunto musical eran dos quienes tocaban y los describe de la siguiente manera: "*tukirix paniniy sarix*" ("van dos los que tocan"). Estos dos integrantes debían interpretar, al mismo tiempo, la caja.

La música que se interpretaba con esos dos instrumentos solo podía ser ejecutada durante Todos Santos.

Aymara	Castellano
"Uka kustumbrix janiw inapachax thuquñakiti, turusantunakiw thuquña, pusampi kajampi ukampiw tukupjirinx."	"No se tocaba en cualquier tiempo, en Todos Santos nomás se tocaba, con su pinquillo y caja".

Los danzantes de la *cacharpaya*

Características del danzante

Deben ser cuatro los jóvenes que representarán al personaje. Estos tienen que llevar la vestimenta de mujer (enaguas, pollera y chaqueta de bayeta) al revés y sostener en lo alto el pan "danzante" con ayuda del soporte de cañahueca del que hablamos anteriormente.

Aymara	Castellano
"Ukat thuqurinakax, pusi wawaxäy utjchix jach'anakax *no ve*, ukat pusinipïy waynanak ruwt'añax".	"Como hay cuatro *t'ant'a wawas* grandes, ¿no ve?, [entonces] por eso se tiene que rogar a cuatro jóvenes."

La participación en la cacharpaya

Para que se lleve a cabo la *cacharpaya* la familia doliente es quien ruega a los "danzantes".

20 "Música del alma", según Chambi (2008).

Aymara	Castellano
"Dulintiw ruwt'asiñapx ukj, ukat isinakapsa takpacha isinakax churañpax, chulitat isthapisiñapax".	"Eso la familia doliente se ruega, después debe entregar la ropa para que se vista de cholita…".

La *cacharpaya* se la realiza con el propósito de despedir al difunto de manera alegre.

Aymara	Castellano
"Alma sarxañpatakiw, ukax thuqurimpiw dispachtañin sasinaw lurapxirina",	"Para que se vaya el difunto, con bailarines despacharemos, diciendo hacían eso".

¿Cuándo se realiza?

Como ya lo mencionamos, la *cacharpaya* se realizaba durante la fiesta de Todos Santos en un lapso de tres años consecutivos, siendo el 3 de noviembre el comienzo de esta celebración. Según doña Lucía todo iniciaba con la preparación de una comida con base en carne de *sayir*i, la cual era destinada para los integrantes del conjunto musical y los bailarines. Asimismo, se procedía a rezar el resto de pan y otros alimentos que quedaban en la mesa junto a los músicos y nos dice:

Aymara	Castellano
"Pansitunak, ukat taqi fruta jiltanki, ukaj khipur kacharpay uruw risayapxirinxa. Jichax ultim marakiw kacharpay lurxapxi".	"Los pancitos y toda fruta que sobró, eso era para rezar el día de la *cacharpaya*. Ahora [en la actualidad], el último año no más hacen la *cacharpaya*."

La *cacharpaya* empezaba con la salida desde la casa del difunto. Los cuatro danzantes, debidamente ataviados de mujer y llevando en la mano la *t'ant'a wawa danzanti*, eran acompañados de dos integrantes que tocan la caja y el pinquillo. Detrás de los danzantes venían los familiares (que procuraban vestirse de manera similar al difunto). Hacían el recorrido dando vueltas en forma de zigzag hasta llegar a la carretera.Una vez ahí, un acompañante preparaba una pequeña mesa que comprendía un aguayo, su *tari*[21] con coca y alcohol, el cual servía para compartir con otros grupos.

Aymara	Castellano
"Kumpañañtinakax uka misatpinwa alkul ch'allt'asipxirinwa, ukatxay pusi eskinarux uchañachix alkulax. Thuqurix aynachat jutkix ukaj misachataki ukjatx challtasiwapxiriwa, maynix ukankañapiniwa parisat lokt'awanix ukat ch'alltawanix ukat kut'awanix thoktasisa yakha misakaru, sapa misaruw tumpasipxiri".	"Los acompañantes de esa mesa siempre *challaban* [con] alcohol, rociando en las cuatro esquinas de la mesa. Los bailarines que venían desde abajo se acercaban a esa mesa y se *challaban*. Una persona tenía que estar en esa mesa para invitar con un par vasos de alcohol a los bailarines para que *challen* e iban los bailarines a otras mesas visitando de la misma manera".

Finlmente, como si los familiares estuviesen despachando al conjunto musical y al los "danzantes", todos salían a la carretera.

Mencionamos que esta práctica solía realizarse durante tres años consecutivos. Sin embargo, hasta hace poco se ha visto que algunas personas solamente festejan el tercer año y, es más, otras celebran el mismo 2 de noviembre y lo hacen en sus casas. Actualmente, la mayor parte de la gente no solo no realizan todo lo descrito

21 Tejido pequeño y cuadrado que las mujeres emplean para llevar la coca (De Lucca, 1983).

en este artículo, simplemente se enfocan en hacer rezar sobre la tumba y, pasado el mediodía del 2 de noviembre, recogen todo y lo reparten.

Aymara	Castellano
"Jichax kuna musikampis urkistampis, bandanpis tukasjapxakiwa, janiw nayra thakir sarxapjitix, chakaskiw. Jichax uka kunachix, nayax uka imichax saktay wali isintatax imichax thuquskix (tunanta) sakta nayax uka irpanixapxatanax, ukax urat kubrij 180 sapxiw, ukanak apanjapxix. Yakipakiw thuquyaskix danzantix utpanx, nayrax takinipiniw mistupxirinx".	"Ahora cualquier música, como la orquesta y banda, hacen bailar, ya no es como antes, se está perdiendo [la tradición]. Ahora eso qué será, parece una muchacha muy vestida en pollera [tunantada], digo yo; eso se han traído, dice que cobra la hora 180 [bolivianos], esas cosas ya traen. Algunos no más hacen bailar *danzanti* en sus casas, antes todos siempre salían a bailar".

Conclusiones

La práctica de la despedida del difunto, conocida en nuestras comunidades como la *cacharpaya*, va cambiando y, en algunos casos, desapareciendo. Sin embargo, para nuestros antepasados esta celebración era una fecha importante, tomando en cuenta que las familias dolientes separaban un presupuesto exclusivo para recibir y despedir A sus seres queridos.

El uso de los instrumentos musicales para cada ocasión era específica, de ahí que el alma *pinkillo* estaba separada para esa fecha exclusivamente y, según doña Lucía, era usada solamente para Todos Santos. Los comunarios en Kata Katani, al realizar la *cacharpaya* para sus difuntos con música y baile, implicaba también que estos se despidiesen contentos de la breve visita, pues sus familiares los recibieron con cariño y con su comida favorita, e igualmente fueron despachados de la vida terrenal, con alegría.

La música y la danza en las fiestas religiosas eran expresadas por el pueblo, eran indispensables en sus ceremonias rituales y estas prácticas aún se realizan, en poca cantidad y con bastantes cambios, como la introducción de conjuntos musicales modernos que mezclan instrumentos y melodías. En la actualidad, se está introduciendo géneros como la cumbia o la tunantada, como lo observamos recientemente en Kata Katani. En la actualidad son muy pocas las personas que practican esta tradición con todas las etapas descritas en este artículo. La celebración de Todos Santos en nuestras comunidades significa la unión de las familias: la gente llega desde distintos lugares para recibir a sus seres queridos y los despiden contentos. Eso significa la *cacharpaya*.

Bibliografía

BERG, Hans VAN DEN.

1985. *Diccionario religioso aymara*. CETA-IDEA. Iquitos, Perú.

CABALLERO FARFÁN, Policarpio.
1988. *Música inkaika: sus leyes y su evolución histórica*. COSITUC. Cusco, Perú.

CHACÓN VEIZAGA, Miriam Aurora.
1981. *La Fiesta de "Todos Santos" en Sacaca*. Trabajo presentado para optar al título de profesora de Educación Física de la Normal Superior de Educación Física. INSEF. La Paz, Bolivia.

CHAMBI COAQUIRA, Mery.
2008 *El léxico semántico de todos los santos aymara de Quiabaya, provincia Larecaja, La Paz*. Tesis de licenciatura, carrera de Lingüística e Idiomas (mención Lenguas Nativas), Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia

CIEZA DE LEÓN, Pedro.
1962 (1553). *La crónica del Perú*. Espasa Calpe. Madrid, España.

COBO, Bernabé.
1964 (1892). *Historia del nuevo mundo*. Atlas. Madrid, España.

GIRAULT, Louis.
1988. *Rituales en las regiones andinas de Perú y Bolivia*. Don Bosco. La Paz, Bolivia.

GOBIERNO AUTÓNOMO MUNICIPAL DE LA PAZ (GAMLP).
2013. *La gastronomía paceña en el ciclo festivo y cotidiano*. GAMLP. La Paz, Bolivia.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe.
1980 (1617). *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Siglo Veintiuno. México DF, México.

JIMÉNEZ BORJA, Arturo.
1951. *Instrumentos musicales del Perú*. Museo de la Cultura. Lima Perú.

LUCCA D., Manuel De.
1983 *Diccionario aymara-castellano castellano-aymara*. Cala. La Paz, Bolivia.

LLANQUE CHANA, Domingo.
2002. "La muerte y la vida en el más allá". En: *Revista Electrónica Volveré* (1) núm. 4.
https://iecta.cl/revistas/volvere_4/articulos.htm

MACHICADO ARAUCO, Diego
2010. *La música en la fiesta de Todos Santos: las nuevas prácticas en la despedida de las almas en Ovejuyo*. Tesis de licenciatura, carrera de Antropología y Arqueología, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.

MOLINA, Cristóbal de.
1916 (1613). *Relación de las fábulas y ritos de los incas. Relación de la conquista y población del Perú*. Imprenta y librería San Martí & Ca. Lima, Perú.

NINA BAUTISTA, Juan Carlos.
2020 "Recuperando la música andina en espacios urbanos: Tiempo de ' Amaypacha' (tiempo de los ancestros)". En: *Proyecto Regional Andino Perú-Bolivia*.
https://pratec.org/pra/blog/2020/11/18/recuperando-la-musica-andina-en-espacios-urbanos-tiempo-de-amaypacha-tiempo-de-los-ancestros/#:~:text=%E2%80%9CAlma%20Pinkillo%E2%80%9D%20o%20%E2%80%9CMuquni,que%20se%20alegren%20las%20almas.

PAREDES CANDIA, Antonio.
1995. *Tukusiwa ó la muerte (algunas costumbre bolivianas)*. Popular. La Paz, Bolivia.

PAREDES, Rigoberto.
1981. *El arte folklórico de Bolivia*. Popular. La Paz, Bolivia.

PINQUILLO. https://www.educa.com.bo/folklore/pinquillo (consultado el 30 de mayo de 2023).

VALERIANO THOLA, Emmo E.
2001. "Amaya uruchawi-Día de los difuntos (Todos Santos en el Ande)". En: *Embajada de México en Bolivia. Día de los difuntos. Amaya uruchawi: una tradición viva de los pueblos indoamericanos*. CEDECA. La Paz, Bolivia.

Entrevistas

Faustino Quispe. Comunario de Kata Katani. 8 de febrero de 2023.

Lucía Castro Lima. Comunaria de Kata Katani. 8 de febrero de 2023.

¿QUIÉN CANTA TODAVÍA EN LA SELVA? SONORIDADES RELACIONALES EN LA AMAZONÍA BOLIVIANA. ALGUNOS CUIDADOS PARA SU ESTUDIO EN LA ACTUALIDAD

Bernardo Rozo L.[1]

Entre la penumbra y la mareación

Ya es de noche y todos los asistentes están reunidos en la sala. Desde un inicio orientamos a los presentes a prestar atención a la forma en que todo lo que se revelará esta noche va a demandarnos un compromiso sensorial. Esto se vincula también con nuestra propia conciencia acerca de qué es escuchar y lo que implica emitir sonidos. Por lo mismo, durante la ceremonia, será importante "aferrarse", de principio a fin, a los sonidos y las músicas que van a hacerse presentes, ya que muchas de las condiciones propicias para alcanzar, ya sean formas de sanación o de aprendizaje, van a ocurrir desde/como/en/con lo que percibimos.

Luego de los rezos, las intenciones y los cantos de apertura, cuyos alientos vitales se funden con el humo del tabaco, cada uno de los asistentes se aproximan para tomar su dosis de *ayahuasca*. En este encuentro no habrá espectadores. Nadie participa de esta ceremonia sin tomar la medicina.

Poco después, apagamos la luz de las velas que están en el altar. La penumbra invade por fin el recinto causando una inevitable incomodidad y extrañamiento. Frente al peso de la oscuridad emerge una pregunta que es de alguna manera compartida por el silencio de los presentes: ¿cómo prestar atención a sonidos cuya fuente u origen no podremos ver?

Ya en sus lugares, uno a uno comienza a sentir los efectos de la medicina. Mareos y desequilibrio, náuseas, cambios abruptos de estados de ánimo, debilidad y sensación de sueño, desorientación espacial y temporal, son el tipo de sensaciones que nos invaden. Poco a poco dejamos de reconocer nuestro propio cuerpo, como si este nos "abandonara". Gradualmente va incrementándose una sonoridad que evoca una selva lejana y que va revelándose a través de ciertos sonidos nocturnos. Por fin nuestra percepción es intervenida. Muchos comienzan a sentir transformaciones en el espacio. Otros consiguen escuchar la clara presencia sonora de animales, de insectos, del mismo viento, incluso de voces (unas extrañas, otras más familiares), que se aproximan susurrando. Algunos sienten el contacto físico con otros cuerpos.

Tenemos ahora nuestros cuerpos consustanciando con la medicina de la *abuela* y otros agentes que poco a poco se hacen presentes. Mientras guío estas ceremonias a través de los cantos, reconozco la complejidad de la escucha, del quehacer musical y de la conciencia de los sonidos. Mi cuerpo va adquiriendo otras condiciones motrices y perceptivas. Se diluye el control sobre muchas cosas (cuerpo, instrumento, etc.). No hay más el sujeto "dueño de sí".

Sin duda, la percepción de los conocidos parámetros (altura, pulso, ritmo, duración, volumen, etc.), así como de otros aspectos tales como estética, motricidad y espacialidad (reverberación, profundidad, panorama), cambian radicalmente. Incluso, el *sonido de sala*, en estas condiciones, se replantea de formas inopinadas y maravillosas; ni qué decir del concepto de audiencia. Sin embargo, si de hacer música se trata, todos estos cambios, así como la destonalización armónica, la pérdida de control motriz, la sensación de interrupción o desdoblamiento del tiempo rítmico, la constante re-espacialización sonora de la sala, pueden no ser un problema.

Limitar el paso de cualquier forma de luz en la sala que ocupamos no es una puesta en escena ni un montaje retórico, sino un recurso dedicado a intervenir la percepción de los asistentes, es también una forma de promover que reconozcamos alteridades presentes y que sea posible la comunicación con ellas.

1 Músico y antropólogo boliviano. Doctor en Etnomusicología (UFBA/CNPQ). Docente e investigador de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) y del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas (IIAA). Miembro fundador del Laboratorio de Estudios Ontológicos y Multiespecie (ONTOlab/multiESP) y del colectivo Antropología, Artes y Crítica Cultural (AACC). Docente de Antropología Amazónica. Correo electrónico: berozo@umsa.bo

Todos estamos ya muy mareados. Ahora mismo es buen momento para repensar este concepto. Junto con la ayuda de la penumbra, la *mareación* es una forma de expandir conciencia, un principio activador y propiciatorio, una forma de *educar nuestra atención*, como decía alguna vez Tim Ingold.

Se hace presente la abuelita, la madre, el espíritu de la planta. Muchos la vemos, otros la escuchan, algunos simplemente sienten su proximidad. La ayahuasca no es una droga que genera alucinaciones, ni estados alterados de conciencia. Ella es un ser consciente, provisto de intensión, memoria, inteligencia, emociones e intereses. Las relaciones con ella no son metafóricas, menos sus efectos. El consustanciar con este ser antiguo nos abre camino a la misma realidad. Entonces, lejos de limitarse o distorsionarse, la experiencia sonoro-musical también se expande y complejiza. Como ejecutante musical nuevamente me entrego a estas condiciones. Definitivamente, cuando se desvanece la premisa del control, empieza lo interesante. Ceder el control no es des-control.

Así, desde lo sutil, los instrumentos musicales han estado revelando su presencia, exponiendo el vínculo conectivo con el cuerpo que los interpreta. La identidad sonora de arcos de boca, campanas, tambores, sonajas, flautas, inclusive de algunos "objetos no-musicales", va siendo convocada. Metales, madera, cañ hueca, semillas, hojas secas, incluso, vientos, cuerdas y *parches,* todos estos materiales se articulan polifónica y multi-tímbricacamente con el resto de presencias sonoras.

Este entramado de texturas, de colores audibles y de tonalidades sigue tejiéndose en complicidad con otros medios elementales. Gemidos, suspiros, risas, respiraciones, susurros, murmullos, frases entrecortadas, llantos, vómitos y arcadas, hipos, y toces, van imbricándose con los sonidos de un contexto mayor; el ritmo de la calle que va atenuándose, una que otra sirena que corre en la distancia, perros que se ladran entre sí. Diversos sonidos acaban convirtiéndose en intervenciones sonoras intencionadas, dejando de ser enunciados azarosos o fortuitos. Casi toda la noche cantamos y el tejido sonoro se complejiza con estas intervenciones vocales que, más que canciones, son texturas cuyos discursos ininteligibles despliegan letras que uno nunca llega a descifrar del todo.

Gradualmente nos vamos internando en esta compleja red sonora. A esta altura de la noche se hace evidente que la experiencia musical y perceptiva deja de ser una práctica controlada o dominada apenas por un ejecutante, o un intérprete individual separado de su audiencia.

En la oscuridad de la noche serena percibo con claridad cómo los asistentes están trabajando, cada uno en su lugar. Atento a sus procesos voy desplazándome, navegando en una sala que ahora ha aumentado más del doble de su tamaño original. Mientras más avanza la noche se hace cada vez más evidente una relación dialéctica entre sonidos, visiones, estados anímicos, historias de vida y cuerpos.

Más que solo escuchar o ver, percibimos con todo el cuerpo una relación inseparable entre estos sonidos enredados y el quehacer desenfrenado de seres que ya se mostraron como antiguos hombres y mujeres. En medio de redes de múltiples de vivos colores, estos seres afanados se desplazan por todos los rincones. En repetidas ocasiones voy sintiendo la proximidad de sus cuerpos, y el toque de manos que repentina, pero serenamente, se posan sobre mis hombros y la nuca. Todos en la sala sentimos cambios bruscos de temperatura en el ambiente, mientras que una nueva luz blanca comienza a invadir el entorno; sin fuente aparente parece desplazarse como se desplaza el sonido mismo.

Algunos de nuestros visitantes se me aproximan. No puedo definir en qué parte de mí se posan. Ahora, me convierto en aliento que suena, y esto me produce una especie de *escucha extracorporal*, porque me convierte en audiencia de mí mismo: soy capaz de escucharme fuera de mi propio cuerpo resonante.

Luego comprendo que los campos sonoros no solo sirven para reconocer la presencia de entidades y permitirnos que nos comuniquemos con ellas, también y, sobre todo, ayudan a que, en circunstancias como ésta, ellas operen a través de nosotros teniendo a los sonidos como medio.

Aliento sanador y soplo de humo de tabaco están mediando relaciones con seres de extraña presencia. Humo y aliento también las revelan en la sala. El aliento del curandero, sus soplos, bostezos, frases, susurros, silbidos, cantos, rezos, e invocaciones se "ven" ahora en movimientos espiralados. A partir de aquí, lo que saldrá por nuestras bocas es asunto primordial en términos de fluidos, palabras y sonidos. Por ello, todo canto involucra aspectos sustanciales de la atmósfera y el aire. Pero, ni el aire ni los sonidos que emitimos se originan en la pro-



Fuente: Colección personal.

fundidad individual de nuestros pulmones. Mi capacidad sonora es posible gracias a que me dejo arrastrar por el aire mismo. Me concentro en sus flujos que juegan por toda la sala. Al respirar, inhalo un aire que dentro mío se convierte en respiración. Cuando exhalo, esa respiración se convierte en viento. Y así, toda vez que respiro, rezo, soplo tabaco y canto, percibo que, más que encarnar el viento, *enviento* mi cuerpo. Por lo mismo, mi cuerpo se *ensonoriza* a medida que canta, murmura, silva o habla. Más que simplemente emitir sonidos, los seres vivos nos ensonorizamos debido a la cualidad metamórfica de nuestros cuerpos. Ensonorizarse es una forma de compartir sustancias entre cuerpos. Aspirando el aliento de las entidades, nos estamos ensonorizando con ellas. Aspiramos y soplamos sus inclinaciones, subjetividades e intenciones. En el sonido percibimos el aliento de estos seres y, cuando cantamos, lo hacemos con la fuerza de sus alientos. El sonido es aliento transformado.

Cuando cantamos, más que emitir sonidos expresivos, se activa una resonancia empática, y gracias a ella percibimos las otras formas de vida con quienes compartimos ahora el recinto. Por esto mismo, en medio de tensiones entre lo que pareciera estar dado y lo que no lo está, no solo hay una mutua comunicación, también estamos intercambiando puntos de escucha y ahora podemos percibir cómo es que las entidades nos perciben.

Ahora está muy claro. El objetivo de estos encuentros aurales es poder percibir más allá. Esto es lo que finalmente permite conciliar nuestra experiencia: esta noche, las transformaciones de nuestra percepción por fin han hecho posible un reconocimiento sonoro del otro, siendo este un reconocimiento mutuo. Ahora comprendemos al fin que la percepción no es un asunto de sólo un individuo. Esto supone un involucramiento real con lo que percibimos. La percepción emerge así de planos relacionales. Los sonidos y las músicas no buscan mostrar las cosas como "son", sino revelar el camino para encontrarlas, y así, poder descubrir lo que podrían ser.

Luego de varias horas de intenso trabajo, los sonidos de afuera indican que ya se acerca el amanecer. La sala va siendo poco a poco abandonada por nuestros visitantes etéreos y los cuerpos de los asistentes se van acurrucando para disponerse a descansar. Pero, el trabajo no terminará as**í**. A partir de ahora, se abrirán las puertas del mundo onírico en el que, con certeza, seguiremos percibiendo la realidad.

La experiencia arriba descrita se han dado lugar, no en la selva, sino en uno de los barrios paceños más tradicionales, muy cerca del casco viejo, a cientos de kilómetros de distancia de la selva, muy lejos de las comunidades originarias de la Amazonía. La ayahuasca, Planta Maestra viajera y curandera, continúa sus devenires de sanación, ahora en estos rincones de la ciudad, tratando males que aquejan la vida metropolitana.

Han pasado casi diez años desde que inicié mi involucramiento con Plantas Maestras a través de encuentros consustanciados con ellas, en ceremonias urbanas. Muchos de los cuidados y de las intervenciones sonoro-musicales que despliego en estas ceremonias, han sido orientados a partir de lo que podría considerarse un complejo cosmológico andino-amazónico que define distintas formas de relación no solo con instrumentos musicales, o una audiencia humana, sino también con entidades más-que-humanas, también asumidas como audiencia.

En esto años procuro centrar mi atención en la materialidad de lo sonoro, lo musical y también de lo espiritual (Rozo, 2002, 2003, 2006, 2016a, 2016b, 2018, 2020a, 2020b, 2020c, 2022a; Rozo *et al.*, 2011), tomando como referencia experiencial estos encuentros rituales, pero también la vida misma. Desde estas experiencias en *primera persona* sigo buscando comprender mejor el rol de lo sonoro-musical, convencido de que estos encuentros rituales se merecen un análisis eco-fenomenológico, tan espiritualmente comprometido, que sea posible ir más allá de análisis recurrentes, como los que sólo hablan de tradiciones, de apropiación cultural, de aculturación y exotismo.

Pero una experiencia como la descrita líneas arriba, demanda varias discusiones. Tomando en cuenta contextos que hoy se encuentran en territorio boliviano, el presente ensayo documentado se orienta a responder cuestiones que trazan no sólo lineamientos sino también posibles compromisos de investigación sobre fenómenos sonoros y musicales que parecen constituir lo humano, y que, además, tienen tanto que ver con pueblos antiguos con los que co-habitamos en la actualidad.

¿Qué hay de ritualidad sonora en los pueblos antiguos de las Tierras Bajas de Bolivia? ¿Qué la hace posible? ¿Cómo suena hoy la relación que existe entre humanos y no-humanos en la selva? ¿Es que se ha perdido todo por efectos de la pobreza, la migración forzada, la globalidad digital, y la irrupción vertical de las sectas religiosas? ¿Podría existir algo de estas ritualidades sonoras fuera de la Amazonía? ¿Cómo ha sido tratado este tema por nuestras tradiciones investigativas? ¿Se trata de "músicas autóctonas"? **¿**Qué nos ofrecen los estudios sonoros más recientes? Y, finalmente, ¿qué cuidados habría que tomar en cuenta para futuras investigaciones?

Estas preguntas me sirven de base para hacer un contrapunto etnográfico de fuentes secundarias, acercando estudios que han sido realizados sobre cantos y canciones en la Amazonía, como son los *anent* de los ashuar (Ecuador), los *taren* de los pemon (Venezuela), y los *ícaros* (selva peruana y otras regiones). Estos trabajos son después articulados con evidencias que he podido recoger de reportes etnográficos que versan sobre la ritualidad de sonidos, cantos y músicas en grupos étnicos ubicados dentro de la Amazonía norte de Bolivia, como es el caso del sistema de cantos de los chácobo, chimane, sirionó, ese ejja, tacana, mojeños, y yaminahua.

Esto me permite caracterizar el estado actual del estudio de sistemas terapéuticos amazónicos con plantas maestras en las Tierras Bajas, y también el acto de cantar y, sobre la base de matrices filosóficas que definen a los sonidos y a las músicas. Pero, este contrapunto me ayuda también a destacar principios filosóficos fundamentales de sociedades que son cosmo-céntricas, que me serven para problematizar aspectos más específicos, tales como las fuentes que originan el canto, los estilos y repertorios, las estructuras y formas de interpretación, y el concepto de instrumento musical. Luego paso a destacar elementos de los cantos referidos a sus contenidos, la intelegibilidad, y la comunicación efectiva.

Finalmente, definiendo el cantar como un recurso relacional por excelencia, hago un llamado a la importancia de estudiar los rituales "en sus propios términos", con una muy necesaria crítica al concepto de "magia" –tan recurrente en los estudios sobre música ritual de estas regiones. Desde ahí, expongo tres argumentos que vengo madurando desde en mi experiencia como músico, ritualista e investigador, y que no aparecen en las investigaciones bolivianas. Estos son: a) los sistemas de percepción reversiva vinculados al reconocimiento sonoro de la alteridad, a la capacidad semiótica de la "naturaleza" y a la comunicación transepsecífica; b) la importancia del aliento en la definición del sonido y la música, y su importancia en los cantos, no solo rituales y; c) analizar la relación entre sociedades amazónicas y la presión fundamentalista de las sectas religiosas, en otros términos, considerando presupuestos ontológicos sobre los mitos, el cuerpo y la predación familiarizante, y desde ahí, repensar también determinadas relaciones sonoro-musicales que ocurren en la contemporaneidad.

Las experiencias rituales sonoro-musicales en contextos urbanos pueden ofrecer elementos importantes para educar nuestra atención acerca de cómo podría llevarse a cabo la investigación musical, sea en la Amazonía o para la música en general. Mi esperanza es que esta contribución ayude a prestar la debida atención a cuidados y

dimensiones relacionales que debieran ser irrenunciables a la hora de diseñar y asumir estas experiencias indagatorias con la formación sonoro-musical del mundo.

Ciertas tradiciones y narrativas sobre la música

Los andamios clásicos de la etnomusicología han contribuido de maneras maravillosas a solventar posibles estrategias de trabajo para lidiar con los "sonidos humanamente organizados". Algunas de sus líneas de estudio de sistemas musicales han sido: el estudio de etilos, áreas o territorios musicales (Kroeber, 1939; Nettl, 1954, 1956, 1958, 1960, 1996; Roberts, 1970; Rozo, 2010), la organología de los instrumentos musicales (Hornbostel y Sachs, 1961), la relación interdependiente entre valores, comportamiento y productos musicales (Merriam, 1964), símbolos atribuidos a la música (Nattiez, 1990; Rice, 1987), y la distinción –casi por oposición– entre música autóctona, música popular y música "docta" (Grebe, 1976; Vega, 2007).

En Bolivia, las tradiciones investigativas arriba mencionadas han cobrado diferentes impulsos, principalmente en lo que se refiere al entendimiento de las músicas "nativas" como productos "folclóricos", y la distinción entre lo autóctono, popular y la tradición escrita (Cárdenas, 1986; Cavour A., 2010; O. García, 2004; Gutiérrez, 2015; R. Gutiérrez, 1991a, 1991b, 1993; R. Gutiérrez y Gutiérrez, 2009; Rozo, 1994, 2003, 2004a, 2004b, 2005, 2006, 2008, 2010, 2011; Sanchez, 1992; Sánchez, 2001, 2002, 2011; Sánchez y Suárez, 2012; Zegarra, 2001); con sus respectivos, debates, complicidades, complementaciones y tensiones, claro.[2]

Salvo algunas excepciones (Gutiérrez y Gutiérrez, 2009; Rozo, 2016a, 2016b; Rozo *et al.*, 2011; Rozo y Barrientos, 2016; Sánchez, 2001, 2002; Sánchez y Festival Luz Mila Patiño, 2005; Vaca Céspedes, 2010), podría decirse que no existe una larga y profunda tradición investigativa dedicada a sistemas musicales indígenas de Tierras Bajas de Bolivia. Los trabajos parecen mostrar cierto aislamiento unos de otros. Y los tratamientos investigativos parecen haber privilegiado la música misional y sus vinculaciones con el folclore (Claro, 1969; Fernández Gómez *et al.*, 2009; Nawrot, 2011; Prudencio, 2002; Tomichá, 2009; Valdés, 1969).

Sin siquiera acercarme a lo que podría ser un balance exhaustivo de lo que se ha producido en la investigación boliviana nacional sobre sonidos y músicas,[3] tengo la impresión de que, a pesar de las valiosas contribuciones ya existentes en nuestro país, habría campos de indagación descuidados, tales como la fenomenología y el performance, el animismo, la corporalidad, la escucha, la materialidad, y así por delante. Esto, por supuesto, puede ser objeto de una revisión mucho más dedicada, y también de debates mejor informados.

Con todo, lo que conozco y lo que he podido revisar de los últimos años, me invita a preguntar ¿qué cuenta como *música autóctona* en Tierras Bajas? Y, ¿en qué grado esta categoría se aproxima a las matrices filosóficas de las sociedades que supuestamente la representarían? Normalmente se define la *música autóctona* con conceptos tales como transmisión oral (no está escrita), músicas de autor desconocido o relativa a autorías colectivas, su carácter cíclico y festivo, la división social en el uso de instrumentos y roles, y cosas así.

Por cierto, la "cosmovisión" y la ritualidad (o "religión"), también han sido categorías incluidas en la definición de "autóctono", pero, aún así, me parece que su tratamiento solo se ha logrado a partir de una distancia ("neutral y objetiva"), donde quien investiga no asume ningún vínculo personal con lo que estudia, porque, entre otras cosas, asume que se trata de creencias válidas solamente para el pueblo que las expone, esto es, de sistemas simbólicos que solo tendrán valor una vez "traducidos", ya que no podrían sostenerse por sí solos como teorías válidas ni serias que expliquen la realidad.[4]

Además, llama la atención que prácticamente todos los reportes conocidos, ya sean los más tempranos (crónicas) o más recientes (estudios etnográficos y etnomusicológicos), en lo que a religión se refiere, y más

2 En "Comentarios sobre la etnomusicología hispanoamericana actual" (2012) Enrique Cámara comenta trabajos realizados por autores tales como Ernesto Cavour, Walter Sánchez C., Henry Stobart, Michell Bigenho, Rosalía Martínez, Thomas Solomon, Fernando Ríos, María A. Arauco, Beatriz Rossells, y Damián Vaca.

3 Un balance mucho más completo e interesante lo ofrece Richard Mújica (2014).

4 En nuestras tradiciones investigativas, ha sido común resolver tensiones epistemológicas en torno a la manera en que se conciben las cosas, a partir de la distinción entre proposiciones emic (nativas) y etic (pertenecientes a un investigador supuestamente neutral y científico), procurando un multiculturalismo que solo se preocupó por mostrarse "tolerante" y "respetuoso" con la diversidad de formas de ver el mundo, sin cuidar otros compromisos posibles más allá de lo nominal.

aún, a la ritualidad, se han tendido a hablar sino de "cosas del demonio" que hay que erradicar, de "alucinaciones" que no corresponden al campo de la ciencia; es decir, de imágenes, objetos o estímulos exteriores inexistentes, que son considerados como reales solo porque la mente dice percibir.

Considerando la experiencia ritual del inicio de este ensayo, ¿cómo puede un investigador (etnomusicólogo, arqueólogo, antropólogo o quien sea), abordar experiencias asociadas a cosas que, según el método científico, no existen?

A finales de los años 70, Anthony Seeger (1979) destacaba la escasez de investigaciones sobre la música de los pueblos indígenas de las Tierras Bajas de Sudamérica. Es probable que esta situación poco haya cambiado hasta el presente en lo que refiere a Bolivia. Quizás sea bueno dedicar mayor atención a los desafíos que podría presentarse a la hora de investigar sonidos y músicas en las Tierras Bajas, partiendo de la oportunidad que ofrecen los múltiples rituales consustanciados, los cuales exponen antiguas matrices filosóficas que explican qué es música y cómo las relaciones aurales ayudan a sus pobladores a reconocer y estabilizar su entorno "natural".

En la actualidad, existe ya una literatura muy rica cuyos abordajes asumen cuestiones de ontología relacional[5] sobre temas referidos a la alimentación, comensalidad, predación y consustanciación[6] y, principalmente, estudios que discuten cuestiones óntico-ontológicas sobre el sonido, la música, la escucha y los instrumentos, los cuales hacen mucho más fácil el camino.[7] Los vacíos en la literatura nacional pueden ser atendidos inclusive visitando lo que se ha producido en otros países igualmente amazónicos como el nuestro. En el Brasil, sin ir más lejos, la investigación sobre sonidos y músicas y su presencia en los rituales de las Tierras Bajas ha cogido senderos muy ricos. Por ejemplo, en aquel país se ha llegado a un relativo consenso en atribuir a las músicas rituales de la Amazonía, cualidades tales como: ser una cadena inter-semiótica en todo el proceso, cumpliendo un fuerte rol general de traducción, integración e intermediación; ser un centro centrípeto y a la vez centrífugo de dichos procesos; servir de artefacto secuencial en la organización de dichos rituales, guiando procesos que pueden llegar a durar semanas y hasta meses; y así por delante (De Menezes Bastos, 2007). Otra contribución importante ha sido el modelo perspectivista de Eduardo Viveiros de Castro (2014) y otros investigadores, cuyos argumentos y evidencias iniciaron una singular renovación en el pensamiento antropológico y sus especialidades, como es la etnomusicología. En los debates del vecino país, hace mucho que se ha llamado la atención de los investigadores sobre el rol de las formas de *escucha comprometida* que puede practicarse como recurso investigativo.

En efecto, es importante aproximarnos a lo que se ha estudiado sobre las canciones y el acto de cantar en las Tierras Bajas de Sudamérica. Los reportes publicados al respecto, mantienen vigente una pregunta seminal de la etnomusicología: ¿por qué cantan estas sociedades? (Feld, 1982, 2015; Seeger, 2015). A esta, yo añadiría: ¿con quiénes cantan? Me parece que mucho de lo que se ha logrado ya al respecto del conocimiento sonoro-musical en esta vasta región continental, por diversos motivos que no podré discutir acá, no ha logrado calar en los cánones y paradigmas de investigación musical bolivianos.

La ayahuasca de la selva

Para alcanzar mis objetivos, se me hizo necesario primero determinar algo de la presencia de la ayahuasca en territorio boliviano, y evaluar no solo los sistemas rituales y terapéuticos asociados a ella, sino también sus saberes y prácticas sonoro-musicales. La siguiente genealogía crítica me ayuda en ello.

Es imposible negar que el uso de Plantas Maestras en América del Sur tiene una considerable antigüedad (Luna, 2011). Pero es casi imposible determinar la antigüedad de, por ejemplo, la ayahuasca, principalmente con referencia a los usos que diferentes pueblos antiguos le han dado, y los fundamentos cosmológicos que resultaron de dichas relaciones. A pesar de ello, muchos consideramos que una de las fuentes principales que

5 M. Holbraad (2015), M. Holbraad y M. Pedersen (2016), entre muchos otros. Un panorama no exento de tensiones, contradicciones, disensos y debates aún vigentes. Ernst Halbmayer expone brillantemente este panorama de tensiones (Halbmayer, 2012).

6 Un vigente y fascinante debate sobre los *maestros/dueños* (Cesarino, 2010; Chaumeil, 2010; Fausto, 2008; Fausto *et al.*, 2016; Kohn, 2007a; Medrano, 2016; Tola, 2019; Tola y Dapuez, 2017).

7 Un campo de estudios cada vez más vasto y sorprendente (Arnold y Yapita, 1998; Baumann, 1996; Bellenger, 2015; Brabec de Mori, 2013, 2015b, 2016, 2017; Brabec de Mori *et al.*, 2015; Chaumeil, 2010, 2011; Chaumeil y Hill, 2011; De Menezes Bastos, 2007, 2013; A.-L. Gutiérrez, 2016; Hugh-Jones, 2017; Lewy, 2017; Piedade, 2004; Rivera, 2019; Rozo, 2016b, 2016a; Rozo *et al.*, 2011; Stobart, 2010; Surrallés, 2013).

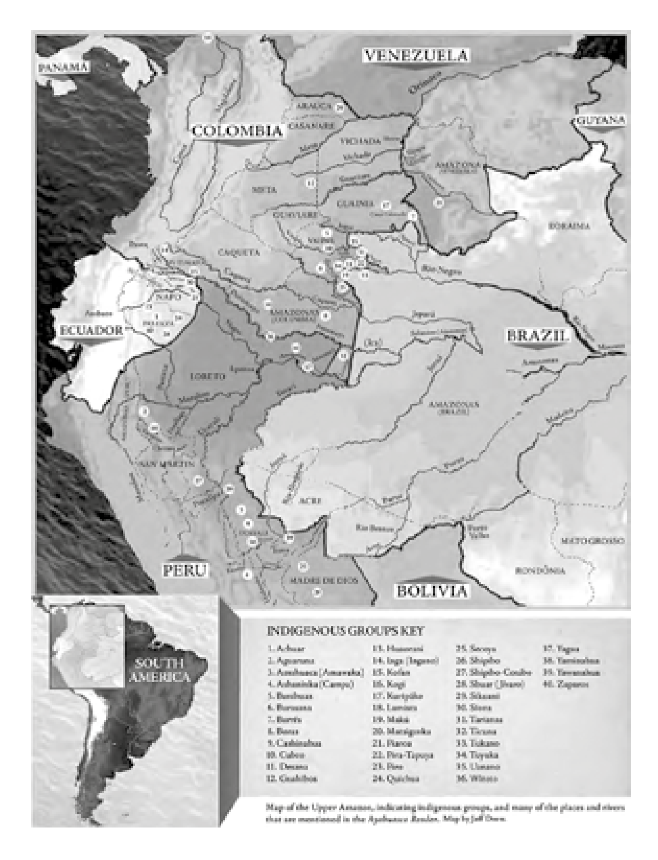


Figura 1: Grupos indígenas en donde se registra relaciones con la ayahuasca y usos diversos.
Fuente: Luna y White (2016). Nótese, como ocurre en este ejemplo, que la selva boliviana no está considerada en los estudios "ayahuasqueros".

puede considerarse, son los mitos que, en una enorme cantidad de casos, refieren aspectos clave de la relación sostenida con estas formas no-humanas de vida. Se sabe de múltiples formas de relación con la ayahuasca, desde su consumo individual y/o colectivo, su uso para curar, para iniciar aprendices, para diagnosticar, para ordenar y planificar, para retribuir, etc.; o que su ingesta fue masticándola, tomándola como brebaje cocido junto con otras plantas o inhalándola en combinación con otras Plantas Maestras, como pasa con el tabaco.

De ahí que, por Plantas Maestras, me refiero a determinados seres *más-que-humanos* quienes, por muchos años, han sostenido relaciones con muchos pueblos distintos, cuyos lazos vinculantes –parentales y sociales– derivan en ciertas formas de comunicación y transmisión de poder, sabiduría, sanación y protección, dando por resultado antiguos, complejos e inestables entramados relacionales trans-específicos (Rozo, 2022a).

El que no se considere a los mitos como fuentes "plausibles", parece derivar en un vigente afán por descubrir los "verdaderos orígenes" de la ayahuasca y la "autenticidad" de sus chamanismos.[8] Al respecto de la ayahuasca como brebaje resultante de su cocción en combinación con otras plantas, es común encontrar la afirmación de que tiene una antigüedad de 5 mil años, aproximadamente. Algunos hallazgos arqueológicos (cerámicos y líticos) mostraron residuos de semillas de Plantas Maestras, que fueron datados como posteriores a los 2 mil años a.C., aunque hasta la fecha no se ha podido discernir con exactitud a qué planta correspondían dichos residuos. No habría evidencia arqueológica o documental anterior al siglo XVII que haga referencia al consumo de la ayahuasca en ninguno de sus usos (Beyer, 2012); con mayor certeza se afirma que este brebaje chamánico se habría originado a mediados de este siglo, gracias a documentos misionales y como veremos más adelante.

Ya en términos de "áreas culturales", según Cooper (1949), la principal área de distribución de la ayahuasca se encontraría a lo largo de los afluentes del Alto Orinoco y del Alto Amazonas, incluyendo una diversidad de ríos intermedios con sus múltiples ramificaciones. Para Caicedo-Fernández (2015), un centro destacado estaría entre los pueblos Inga y Kamëntsa, del Valle de Sibundoy, Tierras Altas del Putumayo y Caquetá (piedemonte amazónico del suroccidente de la actual Colombia). También se dice que los complejos ayahuasqueros probablemente han podido tener algún centro notorio al norte del Amazonas, en el Valle del río Napo. Otros apuntan a lo que hoy es el Perú, donde los sistemas clásicos del chamanismo ayahuasquero ya se hacían "visibles" hace

8 Para fines prácticos, en este trabajo usaré los términos chamán y chamanismo de manera genérica. Sin embargo, asumiendo la controvertida genealogía histórica e intelectual que los ha convertido en *lengua franca* en las ciencias sociales, en otro lado (Rozo, 2022b) desarrollo una necesaria discusión al respecto, argumentando que, por motivos de diversidad ontológica, más que epistemológica, las investigaciones sobre sistemas terapéuticos nativos deben basarse en los denominativos locales para cada caso.

dos siglos, aproximadamente, entre diferentes sociedades originarias (Brabec de Mori, 2011; Highpine, 2008 y Caicedo-Fernández 2015).[9]

Por su parte, Caicedo-Fernández (2015) recurre al concepto de *complejo del yajé* para destacar importantes redes de intercambio material y simbólico entre Tierras Altas y Tierras Bajas (incluso del continente), las cuales ya existían antes de la época hispánica, poniendo en evidencia flujos de conocimiento chamánico. La itinerancia de muchas prácticas se extendía desde la costa hasta la selva, y miles de chamanes intercambiaban ya experiencias, sueños, aprendices, canciones, y objetos de poder. Esto habrá ocurrido en una vasta red de rutas fluviales, aunque también terrestres, y quizás llegó a configurar jerarquías pluriétnicas que modelaron tanto relaciones de aprendizaje como formas de especialización chamánicos (Chaumeil, 1998). De alguna manera, esto habría destacado a la Amazonía como un *nodo* singular.

Pero, al parecer, los registros escritos resultaron siempre más confiables. Según Constantino Torres (2019), los registros más tempranos de los usos rituales de la ayahuasca en la Amazonía datan de 1637, aproximadamente.[10]

Con la presencia de misiones, y los efectos causados por enfermedades epidémicas sobre las poblaciones indígenas, se dice que, en la Amazonía, esas enfermedades han sido curadas por chamanes ayahuasqueros (Gow 1996; Chaumeil, 1983; Hamer, 1972; Barba, 2004, 2009 y Torres 2019), dando continuidad a un panorama cultural precolombino ininterrumpido que exponía sistemas terapéuticos en pleno funcionamiento (Gow, 1996).

De hecho, esta forma particular de chamanismo habría evolucionado en la región en respuesta a la presión colonial de las misiones. Sabemos también que, a fines del siglo XVIII y principios del XIX, el sistema de misiones entró en conflicto con el comercio en desarrollo a lo largo del Amazonas con Brasil. La producción de caucho y las relaciones de deuda se expandieron hacia las sociedades de la selva, y lo mismo habría ocurrido con el chamanismo ayahuasquero (Gow, 1996). Así, diferentes formas de chamanismo ayahuasquero habrían ido proyectándose hacia contextos urbanos durante los últimos trescientos años.

Entretanto, cabe destacar también que, basados en la tesis de una existencia milenaria, muchos definen el chamanismo ayahuasquero como una tradición autóctona que ha logrado mantenerse en su forma más pura entre los pueblos tribales más conservadores de la región. No obstante, según Peter Gow (1996), es fácil ver que, paradójicamente, mientras los chamanes urbanos atribuyen autoridad chamánica a las comunidades indígenas de la selva, estas comunidades hacen lo mismo con referencia a sus pares urbanos. Por esto, todo parece indicar, nos dice Gow, que ciertos chamanismos ayahuasqueros fueron haciéndose presentes gradualmente en comunidades al interior de la selva, provenientes de las principales capitales amazónicas.

Esta visión que designa ciertas cualidades a orígenes externos, en parte, puede deberse a que muchas sociedades han atribuido un mayor poder chamánico a otras sociedades distantes (Gow, 1996). Por tanto, se tendría en el foráneo, el extraño o advenedizo, la facultad de ser portador de poderes chamánicos que “hay que temer” y que, por tanto, hay que incorporar.[11]

Pero es clave comprender que los habitantes, tanto de las ciudades como del bosque, no son poblaciones autónomas; más bien, estas en gran medida se definen mutuamente. En consecuencia, el problema de las fuentes del conocimiento chamánico no dice respecto de un tema cultural restringido a un grupo humano en particular, sino de cómo viven personas específicas en la Amazonía y lo que eso implica. Esencialmente, el chamanismo de la ayahuasca trata sobre las relaciones con el bosque (Gow, 1996).

9 También se menciona su presencia mucho más al sur, en el Gran Chaco (Flury: 295; citado en Hissink y Hahn, 1960).

10 Tenemos, por ejemplo, basada en información recopilada de documentos jesuitas entre 1637-1767, el reporte de José Chantre y Herrera *(Historia de las misiones de la Compañía de Jesús en el Marañón español*), que sería la primera descripción detallada de los usos rituales de la ayahuasca en el río Marañón. Años después apareció la *Geografía de la República del Ecuador*, de Manuel Villavicencio, escrita entre 1850 y 1858, una de las primeras menciones de autoexperimentación con la planta. El *On Some Remarkable Narcotics of the Amazon Valley and Orinoco*, de Richard Spruce (1852-1853), fue la primera descripción botánica que ya mencionó el uso de aditivos al brebaje (Torres, 2019).

11 Brabec de Mori (2011) observa esta tendencia en viajes de aprendizaje que los ayahuasqueros harían entre el sur y el norte de la región del Ucayali (Perú). Gow menciona (1996), la idea de que siempre “al sur” se localizan los principales centros de chamanismo ayahuasquero. Inclusive, para el mismo Gow, en determinadas circunstancias, los misioneros habrán podido ser considerados una especie de chamanes por los nativos reducidos.

Por tanto, este autor invita a considerar que parte del curso histórico del chamanismo ayahuasquero, también está relacionado a los mestizos y a los significados que se les atribuye, y también a los complejos urbanos de la región y sus relaciones sociales y económicas. En la actualidad, esto es fácilmente reconocible en los territorios ribereños que componen la región amazónica transfronteriza entre el Perú y Bolivia.

Ahora bien, creo que habría que revisar el tenor de estas discusiones. Como sucede con muchos aspectos de la vida indígena, me parece que la tendencia a la patrimonialización de las culturas podría estar fuertemente vinculado con un preocupante deseo de descubrir siempre el origen de las cosas, y luego reivindicar dónde se encuentra "la cuna" de algo culturalmente interesante, para luego reclamarlo como propio y auténtico frente a los demás. Creo que es necesaria mucha precaución con estas indagaciones que, me parece, responden más a una lógica naturalista que fácilmente pueden resbalar en el esencialismo culturalista.

Personalmente, confío en otro enfoque que ciertamente se orienta al problema de los mitos como fuentes fiables, antes mencionado. Definitivamente, a la ayahuasca se la puede cultivar o encontrar en el bosque.[12] Sus dinámicas de movilización no siempre están supeditadas necesariamente a los enredos humanos. Por lo mismo, en mis años de trabajo he podido constatar que, cuando se les pregunta a muchos nativos sobre el origen último de plantas singulares, como esta, es común que respondan que todo está en la selva, que estos orígenes están en determinados agenciamientos correspondientes que difícilmente se podrían atribuir a un solo sujeto. Peter Gow (1996) también señala este argumento, que encuentro poderoso. Entonces, todo deriva en última instancia del mismo bosque. Se trataría de una afirmación, mitológicamente orientada, que permite comprender mejor no sólo la presencia de la ayahuasca en una determinada región, sino también sus enredos con los distintos grupos humanos de las selvas bolivianas.

Tradiciones ayahuasqueras en territorio boliviano

Amazonía es una macrorregión transfronteriza en todos los sentidos posibles. Consideremos, entonces, una suerte de territorialización y reterritorialización de diversos agenciamientos con la ayahuasca que se transversalizan en toda la cuenca amazónica. Tanto el bejuco como las diversas prácticas para interactuar con él se extendieron hacia el sur a lo largo de varios siglos, y que estos enredos podrían seguir sus dinámicas hacia el este, por el Madre de Dios, uno de los principales ríos que atraviesa la Amazonía norte de Bolivia.

Además, esta dinámica expansiva de las relaciones rituales ayahuasqueras y de sus prácticas sonoro-musicales, continua aún hoy. Que sus diferentes formas chamánicas se desarrollaron en épocas precolombinas, atravesando el largo período colonial-misional, y la posterior industria del caucho y otros fenómenos más recientes. Pero su historia no se detiene allí.

Sobre esta base, sin que este sea un balance definitivo, podemos ahora suponer que sí, en las selvas amazónicas de Bolivia es posible hablar de chamanismos ayahuasqueros y de conocimientos sonoro-musicales relacionados a estos. Esto ocurrirá, por ejemplo, entre: los ese ejja (Alexiades, 1999, 2000; Alexiades y Peluso, 2009; Bamonte y Kociancich, 2007; Chavarría, 2001; Desmarchelier *et al.*, 1996; Hissink y Hahn, 1960; Ribero, 1985; Zelený, 1976), los tacana (Bourdy *et al.*, 2000; Hissink, 1959, 1964; Hissink y Hahn, 1960, 2021), los chimane (Pérez Diez, 1983, 1987; Riester, 1979, 1993; Riester y Roeckl, 1978), los mojeño (Barba, 2004, 2009; Hirtzel, 2016), los chácobo (Erikson, 2011; Ribero, 1985), los yaminahua (Gil, 2021; Szabó, 2008; Townsley, 1993), los cavineño (Tabo Amapo, 2008) y los pacahuara (Ribero, 1985), Henriette Szabó (2008: 86) también registra su presencia entre los machineri. Solo en los casos de los sirionó (Holmberg, 1950; Kelm, 1967; Key, 1963), y los chácobo (arriba mencionados) no hay una alusión directa al uso ritual de la ayahuasca u otras Plantas Maestras, aunque sí se comenta acerca de cantos que se practica durante cierta "intoxicación".

Y, como dije, evitando la búsqueda de chamanismos esenciales que respondan a una visión patrimonial de sistemas puros y aislados, me parece que la discusión antes propuesta sobre el "origen" de la ayahuasca también

12 Cuando un huerto es abandonado y progresivamente va recuperándose como monte nuevo, el área en barbecho se planta con especies sucesoras útiles (árboles frutales que atraen animales de caza). Cuando es joven, la ayahuasca requiere luz solar, por lo que se planta en huertos en barbecho. Cuando es silvestre, la ayahuasca sigue obedeciendo al mismo patrón vital, a menudo crece cerca de donde las personas se mudaron o se extinguieron (Highpine, 2010; citado en Beyer, 2012). La mejor ayahuasca, según se dice, se encuentra en huertos muy antiguos, donde ha madurado con la regeneración del bosque. Así, la ayahuasca también pertenece a procesos de transición en bosque pleno. Además, aunque la ayahuasca sea una planta del bosque, la gente amazónica considera que su hábito serpenteante es un ícono de los caminos serpenteantes de los ríos (Gow, 1996).

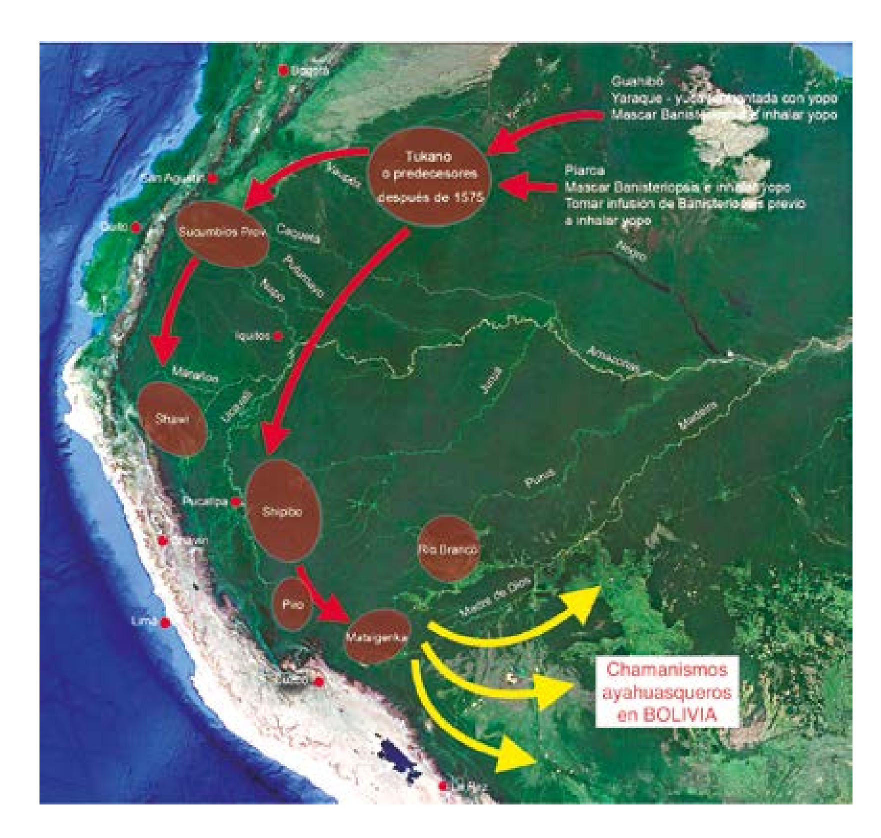


Figura 2: Dispersión del uso de ayahuasca en la Amazonía.
Fuente: Torres (2019).
Añado las flechas amarillas que marcan la posible dispersión hacia territorio boliviano a través del Madre de Dios.

aplica a Bolivia. Por lo mismo, lo que he podido revisar de chamanismos ayahuasqueros en nuestro país muestra, de una manera u otra, con sus propios énfasis y omisiones, que también se trata de saberes y prácticas que se han desarrollado a partir de un fuerte contacto colonial e interétnico, como en todos los casos.

Por ejemplo, el chamanismo ayahuasquero habría llegado a los eje ejja a principios del siglo XX, vía Puerto Maldonado, por el Madre de Dios, expandiéndose a lo largo del río Beni, hasta Riberalta (Hissink y Hahn, 1960). Esto podría explicar cómo es que en las distintas etnografías se reportan la existencia de chamanes diferenciados y especializados en rituales con ayahuasca, como es el caso de los *ayahuasca iditi,* entre los tacana; los *jjonóishiji*, entre los ese ejja; los *yowen*, entre los yaminahua; los *marari*, entre los mojeños; y los *kukuitzí*, entre los chimane (por su relación con el *robodyé*, el "bejuco alucinógeno" que Riester había registrado en 1976, el cual es muy probable que se trate de la ayahuasca). Presumo que estos chamanismos no necesariamente han reemplazado a estructuras chamánicas más antiguas, sino que entraron en formas diferenciadas de complementación. El ejemplo de los ese ejja es el más explícito al respecto (Bamonte y Kociancich, 2007).

Me parece que, en la actualidad, el chamanismo ayahuasquero se ha convertido en una tradición curativa cada vez más visible en Bolivia, y que convive con chamanismos más tradicionales. Su poder curativo sigue centrado, tanto en la ayahuasca como en los devenires relacionales con otras entidades; continúa siendo resultado de procesos de iniciación y entrenamiento que demandan la consustanciación con plantas singulares, pero también es fruto de la interacción compleja y enredada con otros chamanes, incluso mestizos. Sigue orientado a curar males y padecimientos heredados de la experiencia colonial y que también se complejizan en otros territorios y, en consecuencia, su presencia se expande fuera de la región amazónica, como es el caso de chamanismos ayahuasqueros urbanos, retratados en el texto introductorio.

El chamanismo ayahuasquero, tan indígena como mestizo, continúa creciendo y cambiando en diferentes regiones amazónicas y no amazónicas debido a muchos fatores, no solo a un mundo antropocéntricamente organizado (relaciones misionales y relaciones propias de la industria del caucho, (*cf.* Gow, 2016), sino también a campos de fuerte interacción relacional y afectiva con plantas, animales y espíritus. Estas prácticas podrán seguir vigentes mientras todavía existan plantas, animales y espíritus, y los efectos que estos tienen en los humanos.

Sonidos de un mundo cosmo–céntrico

En las selvas bolivianas hubo y –lo más probable– todavía hay usos combinados –indígenas y/o mestizos– de la ayahuasca en sus diferentes formas. Ahora, una comprensión responsable de la presencia de sonidos y músicas

en este tipo de ceremonias, y también en la vida de los pobladores de las Tierras Bajas del continente demanda revisar lo que se sabe del animismo, sobre todo de aquel replanteado por Philippe Descola (2012, 2014), y también prestando debida atención a los mitos que, entre tantas otras cosas, hacen referencia a un estado del ser primigenio en el que la comunicación entre "especies" distintas, era la base de la convivencia y la coexistencia. Lo crítico será pensar estos presupuestos como aplicables también a otros contextos, más allá de determinaciones geográficas y/o culturales. Veamos.

En esta macro-región, tenemos sociedades cosmo-céntricas, para las cuales la naturaleza y cultura son parte de un mismo campo socio-cósmico: decir que los animales y los espíritus son *gente,* es equivalente a reconocer que se trata de *personas*. No se trata de atribuirles cualidades, sino de reconocer que son plenamente capaces de intencionalidad y de acción consciente, gracias a lo cual ocupan distintas "posiciones enunciativas de sujeto" (Viveiros de Castro, 2004). Así, es sujeto quien tiene alma y tiene alma quien es capaz de gozar de un sistema perceptivo. En consecuencia, donde haya percepción, habrá una posición de sujeto, porque será la percepción el principio que crea sujetos.

El carácter social de las relaciones entre humanos y no-humanos coloca a estos en medio de relaciones que son del orden del parentesco y, en particular, de la consanguinidad y la afinidad. Por ejemplo, el concepto de Plantas Maestras, dueños o espíritus maestros, define a determinados seres cuyos lazos afectivos (poder, sabiduría, sanación y protección), pueden ocurrir en cualquier contexto relacional de cuidado mutuo.

Se comprende, además, que toda forma sensible de vida presenta perspectivas que están en constante interacción y reformulación. Esto se debe a que muchos organismos pueden asumir otras formas, transformarse en otros seres. La metamorfosis es, por tanto, un devenir que pone en evidencia la ambigüedad trans-específica de muchas formas de vida. Y es por esto que todos los seres vivos poblamos un cosmos que es inestable y peligroso, justamente por ser altamente metamórfico.

En este cosmos, muchas entidades se comunican a través de los sonidos. Desde ahí, el canto es una compleja y muy antigua práctica que, al igual que los sistemas chamánicos, continua en un devenir de transformaciones y de negociaciones, no solo culturales, sino también corporales y comunicacionales.

Finalmente, se destaca cómo en la Amazonía se ha reconocido una suerte de régimen relacional entre cosas y humanos, asumiendo teorías amerindias que definen la materialidad en otros términos y problematizan la participación vívida de las cosas en la vida cotidiana, en los rituales y también en los mitos (Santos-Granero, 2009). Muchas formas de existencia operan como operan por poseer un lado no visible de persona. La forma material de cada especie siempre presentará primero un envoltorio (una "ropa") que esconde una forma interna, que es humana, y que normalmente es visible solo a los sentidos de su propia especie, o de los chamanes (Halbmayer y Schien, 2014).

Sobre esta base, entonces, a continuación me dispongo a articular algunas evidencias que considero clave de los trabajos de Phillipe Descola (2014) sobre los *anent* (ashuar); de Mathias Lewy (2012, 2015a, 2015b, 2017, 2018), sobre los *taren* (pemon), y diversas publicaciones que investigaron al *ícaro* (Alegría, 2018; Brabec de Mori, 2002, 2003, 2011a, 2012, 2015a; Bustos, 2006, 2008; Caicedo-Fernández, 2015; Callicott, 2014; Chaumeil, 1998, 1998; Choque, 2021; de Rodriguez, 2015; Garzón, 2004; Giove, 1993; Graham et al., 2022; Herzberg, 2015; Katz y de Rios, 1971; Kermenic, 2012; Luna, 1986, 1992; Sammarco, 2010).

En este ejercicio estoy proponiendo una relativa pero significativa validez que presentan las evidencias de este grupo de trabajos para comprender el sistema de cantos de los chácobo (Erikson 2011); los cantos secuenciales chimane asociados a rituales con *robodyé* (Riester, 1979, 1993; Riester y Roeckl, 1978); los cantos matinales sirionó (Holmberg, 1978; Kelm, 1967; Key, 1963), los cantos ayahasqueros ese ejja (de Ixiamas) (Alexiades, 1999, 2000; Bamonte y Kociancich, 2007; Hissink, 1978; Hissink y Hahn, 1960), y el sistema de cantos tacana (de Tumupasa) (Hissink, 1959, 1964; Hissink y Hahn, 1960), además de los antecedentes misionales en la experiencia musical ayahuasquera de los mojeños (Barba, 2004, 2009; Hirtzel, 2016; Torres, 2019); y la experiencia musical "visionaria" de los chamanes yaminahua y la construcción ritual del conocimiento (Townsley, 1993). Veamos.

Fuentes del canto y de las canciones

Si el ser humano no es el centro de designación y enunciación de lo que puede o no existir, entonces la relación entre cantos y seres a los que estos se dirigen dice mucho más que solo un asunto de significados y metáforas con los que los humanos le atribuyen sentido a su realidad. En los cantos tenemos también encuentros consustanciados[13] entre sujetos inteligentes y sensibles (véase "Sistemas de percepción reversiva y la comunicación transespecífica", pág.187).

En las Tierras Bajas se dice que cada canto ha sido compuesto por seres de los que no siempre se conoce su identidad. Sin embargo, también está claro que su origen nunca está centrado en una persona individual. Los cantos se adquieren de varias maneras, tanto por el esfuerzo perceptivo que todo ser vivo tiene (ver "Sistemas de percepción reversiva y la comunicación transespecífica", pág.187), como a través de la transferencia sustancial de maestro a aprendiz; o también por las decisiones y agenciamientos de ciertas entidades, que es cuando muchos cantos "bajan" o aparecen sin que se los haya buscado premeditadamente. En efecto, muchos reportes indican que los cantos son recursos "entregados" por seres y entidades que tienen esa capacidad, lo cual significa que en dicha transferencia, una parte sustancial de un donante no-humano, es entregada al receptor.

La habilidad adquirida para el canto, entonces, no se centra necesariamente en cuestiones tales como la repetición de "ensayos" por parte de un aprendiz. Literalmente, se trata de una transferencia de sustancias. Un ejemplo claro de ello es cuando los maestros experimentados comparten a sus discípulos su poder chamánico, principalmente centrado en sus cantos, transfiriéndoles una sustancia que se forma en el interior de su cuerpo (*dau, yachay, yausa, mariri*), el cual tiene forma de flema interna que debe ser consumida por el iniciado (Langdon 1992; Luna 1986, Giove 1993, Gow 1994).

Tenemos así que muchos cantos, justamente, abren el panorama de cómo son los procesos de iniciación chamánica. Ingerir Plantas Maestras demanda muchas condiciones, como son las abstenciones, sean sexuales o alimentarias y, principalmente, el aprender a emplear canciones y sostenerlas mientras se trabaja. De ahí que el poder curativo de los chamanes depende no solo de sus contactos con los espíritus de estas plantas y de sus espíritus ayudantes, sino también de su entrenamiento, y esto ocurre en gran parte con la ayuda de la ayahuasca. Con estas plantas el chamán aprende a cantar.

Muchos espíritus maestros tienen la capacidad de elegir, o también de ser convocados por chamanes a quienes se les entrega capacidades de intervención ritual, principalmente la de percibir, de curar, de movilizarse, y de transformarse. Aquí, los cantos son un recurso privilegiado que materializa estas cuatro condiciones. Los estados consustanciados con plantas maestras, las dietas (sumadas a la intervención de cuerpos a través de privaciones alimenticias y sexuales), los sueños, las interacciones cotidianas (con la lluvia, con las tormentas, los pájaros, los insectos, etc.), e incluso en momentos de una intervención curativa, todos ellos son ejemplos de cómo es que pueden ocurrir estas transferencias. En este panorama es clave que, a temprana edad de las personas, estas sociedades practican complejos procesos de intervención de los sentidos, para educar la percepción (tratamientos especiales de la vista), promoviendo con ello la capacidad de reconocer las cosas del "otro mundo".

Pero la ingesta de una Planta Maestra debe ser entendida también como una forma de predación entre afines, porque implica una forma de perpetuar la existencia de lo que se consume en el cuerpo del consumidor (Fausto, 2002; Tola, 2012; Vacas Mora, 2008; Vilaça, 2008). Por tanto, es una vía de intercambio de sustancias, mejor aún, como un encuentro consustanciado. En estos ritos, quien come, contiene al otro y a su alteridad dentro de sí (Fausto, 2002). Desde ahí, en estos encuentros rituales, operan *agenciamientos sonoros consustanciados* (Rozo, 2022a).

Por eso, los chamanes expertos consideran que los cantos, practicados según complejas normas relacionales, son la máxima expresión y, a la vez, uno de los desafíos más grandes de su aprendizaje. Para llegar a los cantos, es necesario consustanciar con la vitalidad de determinadas plantas, animales y espíritus. Aprender a convertirse

13 Inspirado en el concepto de "consustancialidad", propuesto por Roberto DaMatta (1976), que hacía referencia a la creación de un cuerpo social cuando se comparte sustancias. En mi trabajo, se trata no solo de un cuerpo social, sino de múltiples corporalidades que son dadas a partir de la comensalidad o la coparticipación en rituales; en consecuencia, conocimientos, emociones, memoria y conciencia no pueden ser separados de experiencias corporales correspondientes.

en chamán significa aprender a cantar (Caicedo-Fernández, 2015; Townsley, 1993). Así, cuando canta un chamán su canto se convierte en un principio transformativo.

Estilos y repertorios

Tener cantos equivale a gozar de una posición privilegiada en el mundo (Descola, 2014). Por esta razón, los repertorios suelen ser muy grandes y variados, ya que se dirigen a todos los ámbitos la vida, tan sagrados como mundanos, como son la guerra, la caza, la horticultura, la producción de medicinas, curaciones, venenos o cerámicas, etc. Determinados cantos tienen la cualidad de lograr transformaciones (en el clima, en la actitud de los animales domésticos) o de alterar las emociones y el comportamiento de muchos seres (relaciones de pareja, resolver conflictos internos). Muchos son dirigidos principalmente al espíritu de las plantas con las que se trabaja ritualmente, en procura de obtener su consentimiento. Algunos versan sobre fragmentos de la mitología, a modo de *performar* determinados hechos y personajes míticos; en estos casos, diferentes elementos míticos son recompuestos y/o rearticulados constantemente. Otros cantos son calificados como "chistosos" porque aluden al comportamientos relacionales específicos de una gran variedad de seres vivos, no solo humanos, caracterizando su humanidad.

En el caso de cantos que son restringidos por su carácter ritual, cada curandero tendrá sus propios repertorios por la estrecha relación que tienen estos con determinadas capacidades curativas. En estos casos, los cantos son herramientas específicas de trabajo y sabidurías prácticas de intervención. Existen complejos procedimientos de intervención del cuerpo para lograr una sonoridad ritual propia y distintiva, lo cual explica por qué suele existir tanto celo protector sobre estas técnicas y repertorios. También los cuidados se orientan a definir muy bien cómo se presenta y se comparte estos cantos. Sin duda, muchos de ellos son relativamente secretos y, en general, no son presentados en público sino en determinados espacios "preparados", aunque estos pueden ser también el mismo huerto o la selva.

Estructura e interpretación

Por lo general, son cantos también de duración variable, aunque muestren estructuras melódicas muy idénticas. Pueden ser cantados mentalmente, en voz baja o a viva voz. A veces es difícil discernir cuándo un canto deja de serlo por incluir largas frases habladas en su estructura interna. También pueden ser interpretados a través del uso de algún instrumento musical (cordados, flautas, sonajeras, hojas secas o de fabricación urbana; véase más adelante "Dispositivos tubulares vitales").

Tenemos en ellos fórmulas musicales que no son solo entonadas, sino que también son murmuradas, sopladas, gestualizadas y escupidas, modificando gracias a ello gran parte de su percepción. Por ello, generalmente, muchos de estos cantos no necesitan de una mediación lingüística explícita para garantizar su efectividad, ni necesitan tener al destinatario físicamente presente para que funcionen. Su capacidad enunciativa, comunicativa y transformativa no se centra en el "producto" sonoro.

Frente a la variabilidad de estilos y repertorios es importante preguntarse hasta qué punto es necesario identificar elementos o parámetros que sean comunes o transversales a varios o todos los cantos en un contexto. También por ello no tendría mucho sentido esperar encontrar un repertorio estable, un listado de canciones "puras" o "esenciales", que sean algo así como "la expresión de una identidad" en particular.

Existe mucha variabilidad al definir cuando los cantos rituales pueden ser interpretados por hombres y/o por mujeres; definitivamente, en estas sociedades hay mujeres con fuerzas y cualidades singulares en la interpretación de cantos, aunque este es un asunto que demanda ser tratado en otro lugar, con más detenimiento y cuidado.

Dispositivos tubulares vitales

¿Qué podrían ser los instrumentos musicales? Para responder esto, veamos el carácter animado que se le reconoce a un instrumento en las Tierras Bajas del continente. Es importante considerar que muchos instrumentos, como determinadas flautas de hueso y tambores, tienen presencia en importantes mitos de la región. En el caso de los tambores, es interesante cómo hay mitos que muestran la vocación comunicativa transespecie que tenían estos instrumentos en tiempos antiguos, cuando sus cualidades llegaban incluso a modificar el comportamiento

de los seres celestes. En este sentido, el tambor se reconocía como portador de una energía propia y, para actuar, no precisaba de nadie. Esto lo mostraba como un *ser* poderoso y codiciado (Hissink, 1959). Estas cualidades demandan una atención especial más allá de las posibles herencias musicales de las misiones y la introducción de instrumentos europeos.

Por su lado, los instrumentos de viento son considerados *cuerpos* cuya *tubularidad* es asociada a los cuerpos de hombres y mujeres, a la forma de sus genitales y sus respectivas capacidades reproductivas. Penes, senos, úteros, canales de parto y cordones umbilicales serían estructuras tubulares que aseguran el flujo de la vida al permitir el paso de alimentos, agua, aire, sonido, semen, sangre, niños y otras sustancias vitales (Hugh-Jones 2001). Esta forma hueca y tubular les convierte también en herramientas clave para lograr diversas transformaciones en los organismos.

Muchos instrumentos de viento son reconocidos como "actores y personas", incluso son tratados como cuerpos humanos (o que son partes de un cuerpo), a los que se les cuida incluso alimentándoles. En algunos casos, estos se muestran dependientes de los seres humanos, quedando subordinados a su voluntad; es justamente en casos como estos, que los instrumentos mostrarán una agentividad potencial que tendrá que ser activada intencionalmente por sus dueños o creadores. En otros casos, los instrumentos presentarán mayor capacidad agentiva y poder que los mismos humanos, mostrando capacidades que pueden afectar la vida misma. En tales casos, muchas sociedades buscan cuidarse de sus agenciamientos sonoros, procurando apaciguar la fuerza intencionada de dichos instrumentos (Hill y Chaumeil 2011). Hay casos también en que los instrumentos de viento se muestran como dispositivos clave para la comunicación no verbal con los espíritus (Chaumeil, 2011). En otros, los espíritus habitan dichos instrumentos y se comunican a través de ellos (Brightman, 2011; Chaumeil, 2011; Wright, 2011).

Entonces, tengo la impresión de que el tratamiento de las músicas, y, sobre todo, las relaciones sonoras, tanto en contextos amazónicos como en otros, ha tendido a marginar un posible estudio de las cualidades agentivas de los instrumentos musicales, es decir, tratándolos apenas como objetos inertes (que funciona solo gracias al ser humano que los manipula), o bien atribuyéndoles cualidades como creencias que solo los nativos comparten y entienden.

Si hemos de considerar la reciente literatura, la investigación sobre instrumentos musicales y su uso, puede ser repensada, ya que la relación de un intérprete con estos dispositivos dice mucho más que la forma en que se resuelve una "sonoridad". En determinados contextos rituales, por lo general, ningún instrumento opera de manera autónoma o aislada. De hecho, estos dispositivos musicales operan más por asociación que por autonomía. Sus propiedades "organológicas" son más que eso. Un instrumento no es un simple soporte o canal de sonidos o timbres. El cuerpo físico no es la totalidad de un instrumento, ni define la totalidad de lo que este es capaz de hacer. Por tanto, habrá que estudiarlos en términos de *ensamblajes* (Rozo, 2022a).

En muchos casos, no es el origen de un instrumento o su condición ancestral lo que lo hace singular. Muchos instrumentos no "nacen" rituales, sino que se "convierten" gracias a cualidades y procesos que pueden ser tan propios como ajenos. Inclusive, se presentan instrumentos de origen urbano, casi totalmente "ajenos a la cultura nativa", que son cargados y preparados de formas determinadas para llegar a tener altísima solvencia ritual.

El registro y sus desafíos

No pocos investigadoras e investigadores han expresado su frustración sobre las maneras en que se les ha impedido lograr registros de músicas nativas. La etnomusicología de las Tierras Bajas no ha sido la excepción (Descola, 2012; Holmberg, 1950; Kelm, 1967; Key, 1963; Riester y Roeckl, 1978). En la mayoría de los casos, los reportes indican que fue posible el registro de canciones mundanas solamente, perdiéndose lo "más valioso" que, por lo general, se trataba de músicas rituales. En efecto, las dificultades presentadas en el registro de cantos rituales, sobre todo de aquellos más herméticos y restringidos, han sido reportadas como un "triste impedimento" interpuesto por el "celo" de los nativos.

El hecho de que no se permita el registro *in situ* de algún repertorio puede indicar muchas cosas, incluso, puede decir mucho más de quien investiga, que de los nativos. Estos impedimentos casi nunca han sido problematizados como una falla del diseño de registro de campo. Esto pone en evidencia la falta de una serie de compromisos con lo que se estudia. De hecho, hay mucho que puede ser captado y aprehendido en campo,







Fuente: Colección personal.

sin la necesidad de llegar siempre al tipo de evidencias científicas que, de manera prescriptiva, se espera de una "buena investigación". En efecto, mucho puede ser comunicado de maneras creativas y elocuentes alternativas. Además, ¿por qué un reporte final, junto con sus grabaciones, tendría que estar solo dirigido a un público externo al contexto?

La experiencia que supone hacer una grabación de ninguna manera es la misma entre quien graba y quien está al otro lado del micrófono. En muchos casos, grabar cantos equivalía a una forma no deseada de deshacerse de ellos (Descola, 2012). De la misma manera, otra procedimiento para revisar el valor que podrían tener los registros etnomusicológicos, ha sido la realización de sesiones de audición junto con los miembros de las sociedades, en las cuales se ha observado el efecto que tienen estas experiencias en los asistentes. Cuando Descola hizo esto con los ashuar o cuando nosotros mismos lo hemos trabajado en el territorio chiquitano de Lomerío (Rozo *et al.*, 2011), se propicia una experiencia aural compartida que es muy poderosa y que, en términos de crítica cultural reflexiva, es capaz de poner en evidencia muchos elementos fundamentales que explican por qué se canta.

Muchos investigadores creen que la piedra angular de su trabajo se centra en el registro de los lenguajes y experiencias sonoro-musicales de un contexto, sean que se trate de transcripciones (partituras), o de archivos digitales de audio o audiovisuales (García, 2017, 2018; Marian-Bălaşa, 2005). Esa creencia muchas veces ha derivado en tener a los registros etnomusicológicos con un carácter muy próximo al del fetiche, derivándolos hacia una construcción bastante artificial de lo que salimos a buscar en terreno, descuidando, en consecuencia, otros elementos críticos de toda relación aural, por ser considerados "no-musicales".

Durante el trabajo de campo, si es que se ha logrado llegar al punto en que sea posible registrar algo, siempre van a presentarse resistencias locales para grabar determinadas músicas. En parte, esto supone formas de ejercicio de poder, incluidas formas chamánicas de poder, que no se concentran solo en quien tiene el grabador, sino también en quien conserva dichos registros. Tener canciones grabadas es una forma de poseer "bienes" muy preciados, de guardar "secretos cantados" como información sensible de una ecología de seres que podría ser del todo ajena a quien finalmente las posee, y quien las posee, puede no estar capacitado de sostener este tipo de relaciones (sonoras, por cierto).

Contenido e intelegibilidad

Estudiar el canto no significa necesariamente estudiar solo canciones. Una sola canción puede contener múltiples elementos que explicitan su complejidad como dispositivo. Hay cantos que pueden mostrar complejas metáforas y dobles-sentidos, o también ser literalmente explícitos. Pero, por lo general, destacan más los cantos que son lingüísticamente irreconocibles. Su fuerza efectiva va más allá del ámbito de las palabras. En este sentido, el caso de los sirionó parece ser emblemático: los cantos matinales desafiaron las técnicas de registro y análisis musical de sus investigadores (Holmberg, 1950; Kelm, 1967; Key, 1963).

Es interesante que muchos registros han presentado cantos en los que la disimulación de la voz aparecía como una técnica de desfiguración tímbrica, con propósitos agentivos. El carácter onomatopéyico de estos cantos ha sido tratado como la representación de seres ausentes a través de su imitación, cuando en muchos casos se trataba más bien de diálogos sostenidos entre diferentes formas de vida, y orientados por intereses muy específicos. Así, más que recursos simbólicos, los cantos devienen en dispositivos icónicos (indexales) relativos a otras cosas. Muchas veces son más fundamentales la melodía, la disposición con la que se canta y el tono de la voz.

Por lo mismo, existen interpretaciones que, en determinadas circunstancias, pasan a convertirse ya no en el canto de un intérprete sino en índices de la presencia de terceros no-humanos (Orlandini Heurich, 2022). Sin duda, esto demanda interpelar la clásica antropología del trance y la posesión. De hecho, varios estudios (Beaudet, 1992; Brabec de Mori, 2003; Caiuby Labate y Guearin, 2018; Gow, 2013; Mabit, 1986) han tratado la relación de los pueblos con sustancias que producen *mareación* en condiciones rituales, y su vínculo con la transformación corporal y la comunicación inter y transespecie.

En tales casos, las letras generalmente son ininteligibles, por lo que la interacción comunicativa no ocurre gracias a la eficacia de mensajes explícitos. De esta manera, dado que no existe una pauta comunicativa dependiente de un lenguaje hablado y sus convenciones culturales prescritas, los complejos entramados de lo sonoro son las vías de comunicación efectiva que trascienden convenciones lingüísticas humanamente construidas. Aun cuando aparezcan canciones con letras explícitas (repertorios conocidos), las letras funcionan no por sus efectos explícitos, metafóricos, representativos o figurativos, sino en consonancia con los instrumentos y también con los cuerpos. Inclusive, en los casos en que sí se canta canciones "literales" o pre-existentes, estas casi siempre acaban siendo re-compuestas (Rozo, 2022a).

En otras circunstancias, los cantos sí pueden ser explícitos cuando funcionan como dispositivos de descripción, como narrativas *ontográficas* que nombran en tiempo real el orden de acciones y acontecimientos en el devenir incontrolado de un ritual. Según Riester (1979), estas canciones hacen también alusión a un comportamiento estricto durante ciertas actividades fundamentales (caza), es decir, que son una *referencia teórica* a un modo de ser, resultando en descripciones explícitas de la puesta en práctica de muchas normas vitales.

Pero también hay cantos que interpelan un criterio de "autenticidad" que se definiría por medio del manejo de una lengua nativa. Ciertamente, puede ser interesante prestar atención en el idioma en que ocurren los cantos al interior de los rituales ayahuasqueros mestizos. Ha sido clave reconocer que el idioma principal del más reciente chamanismo ayahuasquero es el quechua, habiendo sido este la lengua franca de las misiones (de ahí mismo proviene el término "ayahuasca"). Se observa cómo muchos curanderos contemporáneos procuran mantener palabras en quechua para "componer" sus cantos chamánicos, y también para guiar sus ceremonias. En muchos casos, inclusive, este elemento va convirtiéndose en una suerte de jerarquía y marca de "autenticidad". Pero, como se señala también, en muchas ceremonias ayahuasqueras contemporáneas habría apenas una "sonoridad" quechua, que no es precisamente el idioma en cuestión, y que coincide más bien un léxico ritual que acaba siendo ininteligible (Bear, 2000; Brabec de Mori, 2011b; Calavia, 2011; Gow, 1996).

De ello también deviene la dificultad de pensar en términos de géneros musicales definidos, ya que la frontera entre los tipos de cantos parece fluctuante. Ya fue dicho (De Menezes Bastos, 2007), la variación composicional que ocurre en experiencias sonoro-musicales en estos territorios, tanto en lo creativo como en lo comunicativo, siempre adopta dinámicas que son difíciles de describir apenas desde lo formal o estructural. No es inteligibilidad, claridad, asertividad y elocuencia lo que define estos encuentros comunicacionales cantados. La efectividad de esta comunicación está en nunca mostrar o decirlo todo. Limitar los campos de comunicación humana, puede también ser una vía de comunicación efectiva (Rozo, 2022a).

Rituales en sus propios términos

Debemos problematizar el que los rituales se hayan estudiado como depósitos de símbolos y guiones cuyo origen les son ajenos. Ha sido tradición investigar los rituales a partir de aspectos y fenómenos que le son externos.[14]

Un ritual se caracteriza por tener diferentes formas y grados de constituirse como tal. Por ello, es altamente relevante un estudio del ritual en "sus propios términos" (Handelman, 2004), esto es, trabajar desde su "integridad fenoménica", que es irreductible y autónoma con respecto a los mundos que los crean. Un ritual, entendido así, es mucho más que una representación funcional de algo, más que un mero depósito de símbolos, creencias o metáforas que hacen referencia a un mundo exterior; es mucho más que un evento que informa y somatiza a sus participantes a través de significados culturales. Mientras más complejos son los rituales en su constitución interior, mayores son sus capacidades de auto-organización y auto-suficiencia, y mayor su capacidad para producir cambios a través de sus propias operaciones.

Entre los términos propios del ritual, en los casos que estudio acá, tenemos a los sonidos y las músicas, pero no como fenómenos "físicos" autónomos, sino como condiciones vinculantes. De ahí surge precisamente la complejidad centrada en los cuerpos, la percepción, la multisensorialidad, la afectividad, y los compromisos relacionales que de ello devienen. Más allá de lo instrumental, lo simbólico, lo moral o social, más allá inclusive de lo performativo, la eficacia del ritual es un asunto estrictamente relacional, y que esto se pone en evidencia desde términos sonoros (Rozo, 2020a).

Por tanto, es necesario destacar el carácter fuertemente relacional de estos encuentros, en los que, además de saberes, prácticas y procedimientos repetitivos y prescriptivos, se dan las condiciones necesarias para que se establezcan *vínculos vehiculantes* entre humanos, no-humanos, lugares, cosas, sonidos y otras existencias. Por ello, los rituales propician encuentros transespecie, convirtiéndose, casi siempre, en eventos inter-performativos de *experiencias compartidas* de *consustanciación*, esto es, en una *experiencia* que pone en evidencia propiedades ontológicas *desde* lo vivido. Por tanto, el ritual es evidencia sonora (Lewy, 2012) de un multiverso que muestra sus formas más allá de lo humano.

Por lo mismo, es necesario interpelar el término "magia" y el uso que se le ha dado para referir a las músicas rituales. Sorprende ver que todavía se caracteriza estos lenguajes musicales como "mágicos" (Brabec de Mori, 2010, 2012; Chaumeil, 1998; de Rodriguez, 2015; Descola, 2014; Luna, 1992; Mader, 2004; Sammarco, 2010; Sanmarco, 2013; Taylor y Chau, 1983; Turino, 1983). Vale la pena considerar la genealogía del término cuando, siendo heredera de un pensamiento moderno objetivista, este nos remite a algo que está al margen de la realidad, a un recurso propicio para el disfraz, cuyo ilusionismo es capaz de hacer creer en cualquier cosa. Esta es una herencia conceptual de muchos investigadores, principalmente de aquellos dedicados al chamanismo y la música ritual, que creyeron ver simplemente engaños, puestas en escenas, procedimientos contagiosos, actos de hacer pasar una cosa por otra, juegos miméticos de "charlatanes" capaces de activar un ardid hipnotizador que rompe la incredulidad de las personas; en suma, que creyeron que se trataba de falsedades propias de una *ciencia errónea*.

En trabajos muy serios se sigue usando el término "magia", para calificar lo que no integra en los cánones de la ciencia verdadera. Términos como "alucinógenos" y "drogas psicotrópicas", han sido acuñados sobre la misma base conceptual. Sin embargo, hemos considerado múltiples cualidades propias de cantadores, cantos y canciones, que me hacen pensar que seguir atribuyéndoles algo de "mágico", puede ser un serio error epistemológico y ontológico.

Sistemas de percepción reversiva y la comunicación transespecífica

Gran parte del trabajo musical y la atención sonora en rituales con ayahuasca se realiza de noche, cuando la visibilidad es relativamente limitada y se abren canales específicos y esfuerzos de escucha específicos. Esto nos orienta sobre el hecho de que en estas sociedades, existen fórmulas específicas que deben ser seguidas y que están en estrecho vínculo con la audiencia a las que se dirige, lo cual supone criterios muy claros y específicos

14 Según Handelman (2004), el estudio antropológico siempre ha tratado al ritual como algo que: a) es una representación de algo; b) es funcional de y para el orden social (el control necesario para enactuar temas de la vida, o para tener control sobre nuestras vidas); y c) es un escenario más para juegos de competencia y conflicto social, económico y político.

que determinan qué códigos sonoros son efectivamente percibidos y efectivamente comprendidos por plantas, animales, lugares y espíritus; esto va íntimamente articulado con "hábitos" de la alteridad.

Esto tiene que ver con los momentos en que se ejecutan estas músicas en el día. De ahí que, si habría alguna suerte de carácter cíclico en la interpretación de cantos, acorde a diferentes tiempos y circunstancias, esto refiere más a un criterio de co-habitación y cotidianidad vivida (conocer los hábitos del otro) que un asunto de transmisión "oral" de conocimientos (en todo caso, si habría transmisión no sería a través de la oralidad, sino de la experiencia corporal directa). Las rogativas que son entonadas a los distintos espíritus maestros, tanto terrestres como acuáticos, muestran el conocimiento de una compleja ecología de seres (Kohn, 2007b).

En efecto, los cantos específicos a una sociedad pueden dejar de ser solo evidencia sonora de la lucha por su supervivencia en un entorno adverso (cantos de cacería para garantizar la proteína animal). Pueden ser también el medio en que ocurren relaciones socio-afectivas que se procura mantener estables; en estas relaciones, por supuesto, la comunicación es asunto crítico.

Gran parte de los cantos son concebidos y practicados para resolver una comunicación efectiva no solo entre humanos, sino también con seres no-humanos (ciertas plantas, animales y espíritus) y más-que-humanos (entidades reguladoras, lugares e incluso fenómenos atmosféricos), con el propósito último de influir en sus decisiones, así como también de atender sus necesidades. Se trata de dispositivos no solo efectivos, sino principalmente, afectivos; son discursos y súplicas "del corazón" (Descola, 2014). Lo importante acá es asumir que se trata de cantos dirigidos a entidades a las cuales se reconoce una capacidad perceptiva y sensibilidad receptiva; son, por lo tanto, seres que hacen parte de una audiencia efectiva.

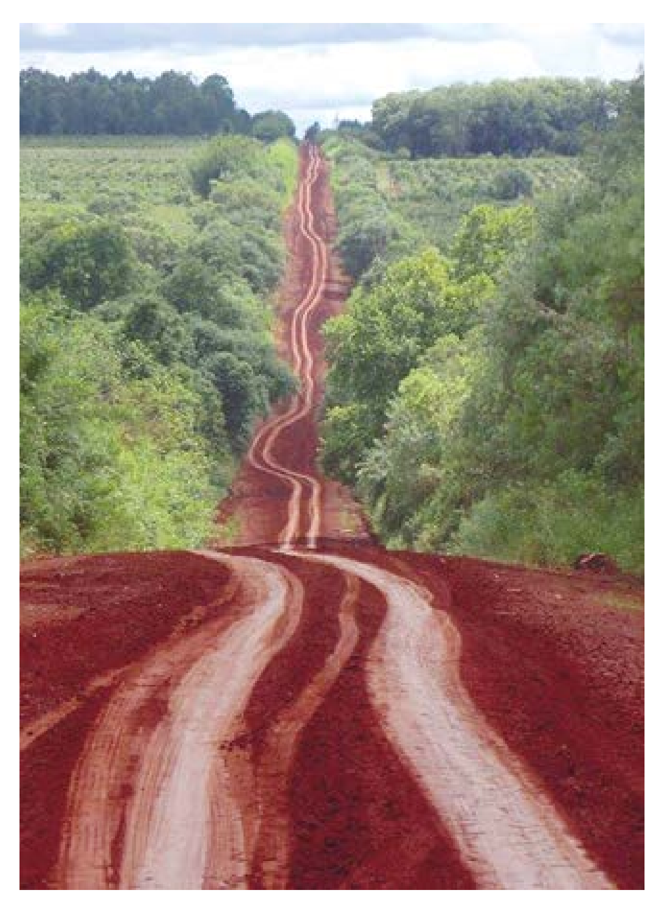
Autores como Rafael de Menezes Bastos (2012), Pierre Chaumeil (1998) y Mathias Lewy (2015a), han buscado trascender el dominio visual para descubrir más que sobre lo aural. Esto nos conduce a preguntar ¿quién es oído como animal, espíritu o ser humano?, y así develar sonorismos que permiten comprender ontologías particulares del sonido y la música, a partir de la distinción material entre distintas formas de vida.

Un argumento principal aquí, ha sido discutir el problema de la audiencia y la cuestión de la comunicación sonora trans-específica con entidades no-humanas, pero también a través de ornamentos específicos que sirven como índices performativos, fundamentales para la producción de determinados sonidos, que las entidades reconocerán como válidas.

En las Tierras Bajas, en este sentido, la comunicación trans-específica es una interacción intencionada entre humanos y no-humanos a través de la escucha, los sonidos y la música. El mundo sonoro indígena no está limitado a actores humanos o a sonidos que estos crean (Lewy, 2015a). La pregunta central es si nuestros cánones, paradigmas y hábitos de investigación, permitirían incluir los contenidos de estas formas de comunicación como conocimientos transmitidos válidos.

Aquí, sin embargo, es de mucha utilidad analizar los sentidos y formas de percepción de manera conjunta, dada la cualidad inseparable de los sentidos (Ingold, 2000). Propongo un análisis que efectivamente atienda la inseparabilidad de los sentidos (es indefendible suponer la primacía de alguno de los sentidos de manera autónoma). Por lo mismo, en un mundo sensible no existe percepción individual; más bien, la percepción es inherente al movimiento creativo de lo que va emergiendo constantemente. De esta manera, la percepción es un fenómeno fundamentalmente reversible, esto es, los seres de nuestro entorno también nos perciben con total capacidad semiótica, es decir, ellos también hacen sentido de la forman en que nos perciben. Nuestra percepción del entorno responde a la percepción que el entorno también tiene de nosotros. Percibir cosas es simultáneamente ser percibido por ellas (Ingold, 2013). Toda entidad y todo ser vivo, están dotados de sensibilidad, y perciben por estar inmersos en los mismos medios que uno; es un *involucramiento* que muestra cómo todo ser perceptivo se vuelve uno con lo que percibe (Ingold *et al.*, 2020). Por tanto, en las prácticas indígenas relacionales, es necesario prestar atención a la presión integral que todos los sentidos perceptivos reciben frente a cualquier acontecimiento del entorno.

No obstante, de una manera diferenciada, los sonidos todavía tendrían una suerte de condición diferenciada que pueda servir para activar, provocar o incluso estimular la conciencia de quien percibe. ¿Por qué tener necesariamente al sonido como activador fundamental de la percepción sensorial? Creo que esto se debe a su



Fuente: Pinterest https://pin.it/7EepBrM



Fuente: Colección personal.

capacidad de anunciar una compleja red de *movimientos intencionados* que ocurren en múltiples direcciones, que no necesariamente sería reconocidos por los otros sentidos. Este es, justamente, uno de los *términos propios* en que ocurre un ritual.

Alientos que circulan, lo sustancial de sonidos y músicas

Desde "experiencias correspondientes" en rituales con plantas maestras, he argumentado (Rozo, 2022a) que el aliento es una condición sustancial de la música. El aliento de un canto ritual será sustancia primordial, como elemento que viene cargado con múltiples cualidades e inclinaciones. De ahí que su razón de ser es polivalente. Se canta para aperturar, para guiar y también para cerrar una ceremonia; también para invocar espíritus maestros y auxiliares del curandero, incluso maestros fallecidos; también para pedir, agradecer, narrar, y para defender y negociar. Pero, también se puede dañar con un simple canto. Habrá un devenir entre cantar y soplar, lo cual articula esfuerzos para negociar, atacar, pedir, apaciguar, reorientar, desalojar o expulsar aquello que enferma. ¿Cómo explicar esto?

Este asunto todavía pertenece al ámbito de la percepción. La percepción depende del aire, nos lo explicaba Ingold (2015). Al igual que los sonidos, el aire también revela nuestra inmersión como seres sintientes. Es con todo nuestro ser que respiramos, es en el doble movimiento de inspiración y espiración donde se encuentra la esencia de la percepción (Ingold, 2015). La condición de posibilidad en que se relacionan respiración, aliento, canto, soplo y, por cierto, el humo, los sonidos y los rituales, es una atmósfera (Ingold, 2013) dentro y a través de la cual percibimos.

Así, el aire que pasa por todo organismo, hace parte de un mismo movimiento generativo, no solo continuo sino también envolvente convertido en alientos múltiples. Así como las entidades no son fenómenos autónomos, tampoco las consecuencias sensoriales de su existencia. Por lo mismo, antes de enredarse con un cuerpo humano, estos alientos y respiraciones son anticipadamente propulsados desde la corporalidad de otras formas de vida.

No habría, entonces, forma de separar canto, música, palabra de aliento y respiración; son consecuencias del encuentro entre superficies y sustancias, en diferentes medios o condiciones disponibles. Al interior de una ceremonia, entonces, respirar o cantar equivale a compartir alientos, mostrando un entramado en el que, quien respira es también respirado: en los alientos, humanos, no-humanos y más-que-humanos nos unimos en complicidad sustancial. En este sentido, más allá de tejer una *cadena inter-semiótica* (De Menezes Bastos, 2007), los ritos consustanciales con plantas maestras constituyen también *cadenas inter-sustanciales*.

Todo esto se complementa también con el ejercicio de definir mejor los instrumentos musicales. En las flautas, alientos vitales pasan en forma de sonido a través de sus cuerpos tubulares. En el caso de instrumentos de percusión, los llamados membranófonos, cuando son percutidos con la ayuda de un mazo o baqueta, esa respuesta vibratoria también genera una especie de soplo que emana como corriente sutil de viento, lo cual podría considerarse como el "aliento del tambor".

Cuerpos metamórficos y conversiones modernas

Con todo el análisis desplegado hasta acá, tratemos ahora el tema de la conversión religiosa, porque supone ser uno de los más grandes desafíos a la hora de estudiar la música ritual en las Tierras Bajas del país (y también del continente). En la actualidad, no es difícil afirmar que las Tierras Bajas han sido literalmente penetradas por una gran variedad de sectas religiosas, cuyos misioneros, hombres y mujeres, mantienen fuerte presencia incluso en comunidades muy alejadas y de difícil acceso. Además de que los Estados son cada vez más permisivos en este panorama (principalmente en las zonas más remotas), se observa que estos proyectos "neo-misionales" tienen entre sus filas ya no solo a extranjeros, sino principalmente a los propios indígenas, ya en calidad de "pastores", celosos y fieles representantes de la fe, principalmente pentecostal y protestante. Por diferentes motivos, tenemos así una gran cantidad de miembros de estas sociedades que muestran una participación activa en cultos que, por cierto, también se resuelven cantando.

El caso es que, en muchos de estos contextos, gran parte de estas sectas expresan un activo rechazo fundamentalista a todo aquello que no estaría incluido en sus dogmas profesados. Replicando una vieja narrativa, sistemáticamente estructurada en misiones jesuitas, franciscanas y capuchinas, hasta bien entrado el siglo XVIII, las sabidurías y prácticas indígenas de matriz filosófica animista, son hoy blanco de explícitas prohibiciones, obviamente por ser consideradas "cosas del demonio".

Fruto de ello, en muchas comunidades se conserva muy poco recuerdo y también respeto por sus propios sistemas chamánicos, sus chamanes y su memoria ritual. Y muy difícilmente se reconoce alguna posible continuidad de conocimientos entre la práctica contemporánea y sus tradiciones ancestrales.

Empero, este panorama demanda nuestra atención, ya no sobre entramados culturales cerrados o definitivos, sino sobre puntos liminares o entre-lugares donde acontecen muchas cosas que pueden llegar a ser decisivas. Aún sin tener las condiciones para desarrollar este tema como se merece, al menos me gustaría exponer un argumento central basado en el trabajo de Aparecida Vilaça (2000, 2008, 2014, 2015, 2016a, 2016b), que realizó con los wari', un grupo de pescadores de familia lingüística txapacura, ubicado en nuestra frontera con el Brasil (los wari' son "parientes" directos de los moré, ubicados al lado boliviano del río Guaporé, encima de la confluencia con el Mamoré). En estratégica vinculación con discusiones sobre temas, cuerpo y predación, Vilaça propuso un rico abordaje sobre el tema de conversión religiosa en un grupo amazónico, constatando que el modelo antropológico de continuidad y ruptura cultural, no sirve. Esto, debido a importantes evidencias que resumo a continuación y que sintonizan en gran manera con las discusiones que vengo articulando hasta aquí, sobre todo, para el análisis de sistemas musicales locales. Entre los wari', la *conversión* aparece ya en antiguos relatos míticos, con personajes foráneos que terminan siendo adoptados, o miembros de la propia comunidad que son integrados en comunidades enemigas. Esto mostraría la antigüedad de un pensamiento centrado en que toda conversión es una forma estratégica de adopción de la perspectiva del enemigo, la cual es propiciada por la estrecha relación entre identificación corporal y la creación de lazos afectivos.[15] Con la idea de un Dios creador del Universo, explicado en la Biblia, los wari' acabaron sofisticando su autopercepción de que ellos son realmente predadores superiores que podían ver mejor a los animales, permitiéndose incluir sin temor nuevas presas en su dieta. Esto, sumado a

15 Por ejemplo, los misioneros pueden todavía representar la figura de un "enemigo blanco", pero que siempre acaba siendo consanguinizado, porque están implicados en la constante búsqueda wari' de una fraternidad bajo el principio de una comensalidad generalizada.

las nuevas prácticas como la posibilidad de vestirse diferente, de usar nuevas tecnologías eficientes, sobrevivir a enfermedades nuevas (introducidas) que solo podían ser curadas por medicinas ajenas, tener más hijos gracias a la suspensión de sus tradicionales restricciones sexuales postparto, etc. Estos cambios de perspectiva introducidos por un "enemigo" foráneo, también encajaron muy bien con la constante lucha que viven los wari' para definirse como humanos y mantenerse como tales.

En conclusión, Vilaça explica que la aparente conversión religiosa ha logrado favorecer la continuidad de principios de la matriz filosófica indígena. Esto implicó una apertura a un Otro que no era solo pensable sino más bien indispensable. Por tanto, adquirir otra perspectiva, en casos como este, implica adoptar nuevos hábitos que son estrictamente corporales. Esto precisamente muestra cómo la transformación se relaciona más a una metamorfosis corporal que a un cambio cultural. Lo que viven los wari', sostiene Vilaça, es pasar a experimentar un mundo completamente nuevo, una nueva naturaleza, y no así una nueva cultura. Por tanto, la eficacia del cristianismo en este caso es parcial, porque los wari' lo podrían abandonar en cualquier momento e ir en búsqueda de una nueva diferencia, de una nueva alteridad.

Todo esto nos lleva a una pregunta central: ¿Qué queda de la ritualidad sonora de los grupos étnicos de la selva en territorio nacional? ¿Se ha perdido irrevocablemente frente a una evangelización que sigue buscando perpetuar su hegemonía?

Un abordaje culturalista respondería que sí. Sin embargo, la "aritmética cultural" (Kartomi, 2001) de estos abordajes esencialistas hacía que solo ven pérdidas, cambios, imposiciones, préstamos y apropiaciones. Me parece que lo que está en juego no son solo asuntos centrados en decisiones de los seres humanos; y el análisis de estos asuntos no puede ceñirse a los cambios y permanencias culturales solamente, sean estos de orden religioso o estén articulados también con otras "instituciones modernas", como es el fútbol y el turismo.

Frente a una abrumadora presencia fundamentalista en las Tierras Bajas del continente, el elocuente abordaje que ofrece Vilaça invita a reconsiderar nuevos estudios sobre chamanismo, ritualidad, música ritual y sonido. Y no solo por tratarse de "ceremonias cantadas". En estos casos, podría ser muy nutritivo indagar cómo la experiencia sonoro-musical de los mismos cultos podría orientarnos hacia principios ontológicos que todavía explican formas de comunicación efectiva con un mundo que, más allá de los sábados y domingos de misa, continúa poblado por animales, plantas y espíritus que interactúan intensamente con las poblaciones locales. Como vengo sosteniendo, los diversos principios ontológicos que sostienen la vida a través de sonidos y músicas, pueden ser estudiados sin interferir en ninguna forma moderna de religión. Ya no nos ocuparía tanto el que un sistema de creencias se imponga sobre otro sistema de creencias, porque las creencias no son el principio movilizador de aquello que suena y que se percibe.

Reflexiones finales

Llegamos hasta aquí. Un amplio panorama ha sido abierto dejando quizás varias cosas que demandan un tratamiento más dedicado. Aun así, a continuación, me gustaría destacar algunos elementos que podrían dar continuidad a futuros debates y, en el mejor de los casos, futuros esfuerzos investigativos.

Primero. Seguir suponiendo que la música es un "arte" (una actividad estética e incidental), nos ha llevado por mal camino en estos contextos. Para estas sociedades, la música es parte fundamental de la vida social, y no algo opcional. Por eso, sigue vigente preguntarnos qué es lo que hace que la música sea tan importante en todas estas sociedades. Seeger aconseja buscar la respuesta a estas cuestiones en el material sonoro mismo (1979) o, dicho de otro modo, estaría en estudiar la música y los sonidos en sus propios términos. Este ensayo ha procurado explicitar algunos de esos términos que parece que han sido descuidados por nuestra academia.

Al estudiar la música en este tipo de contextos amazónicos y, por extensión, otros tipos de música, es muy necesario analizar el evento musical total y la forma en que la música se inserta en un marco social y cosmológico mayor (Seeger, 1979, 2015). Pero esto seguirá siendo difícil o si acaso imposible si continuamos con un pensamiento naturalista y multiculturalista. Por ello, hago una invitación a pensar la investigación musical y los estudios sonoros como proyectos posthumanistas, como respuesta crítica y necesaria al antropocentrismo moderno. La importancia misma de la música en sociedades indígenas de las Tierras Bajas de América del Sur, considerando los testimonios de sus miembros y, sobre todo, la abrumadora cantidad de tiempo y recursos que

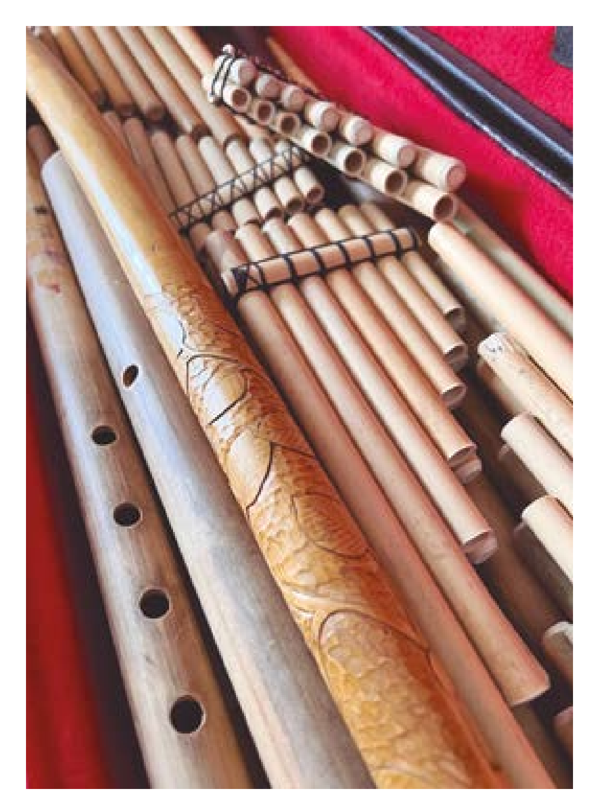
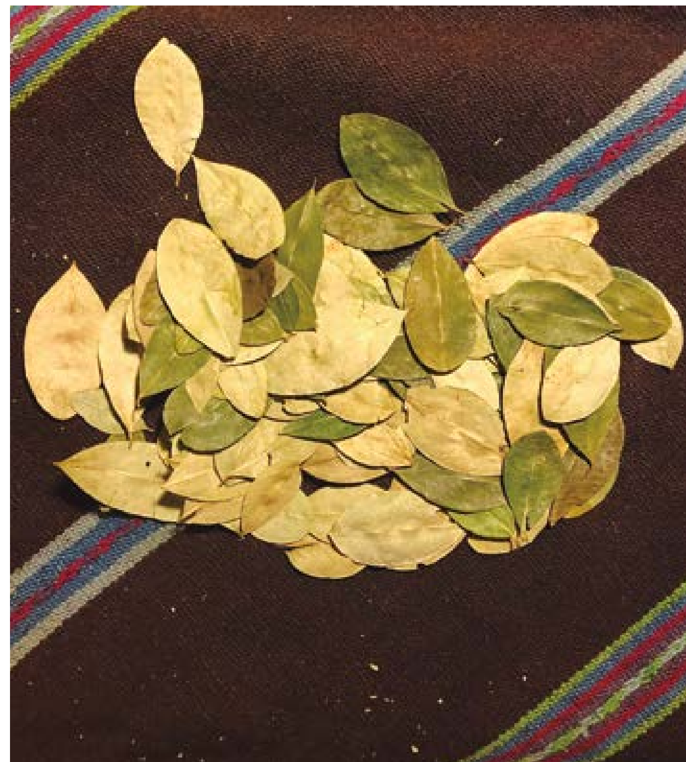
se le dedica (Seeger, 1979), debe ser comprendida desde una perspectiva estrictamente relacional. Abordar la *materialidad relacional y afectiva de la experiencia musical* demanda una relectura comprometida con matrices filosóficas amerindias, que movilizan de manera singular discusiones necesarias en torno al cuerpo, los instrumentos musicales, los agenciamientos sonoros-afectivos y el carácter sustancial, cotidiano, productivo y agentivo del aliento en los sonidos. De ahí que lo "autóctono", que define las músicas de esta macrorregión, podría no ser solo una construcción cultural de ideas y comportamientos que están en la memoria de ciertos individuos y que existen por ser transmitidos oralmente de generación en generación, sino también el resultado de un conjunto de relaciones sustanciales propias de una ecología de seres diversos que cohabitan en el bosque y sus inmediaciones.

El haber constatado que en Bolivia hubo y sigue habiendo chamanismos ayahuasqueros que privilegian las músicas y al canto, principalmente, como dispositivos rituales fundamentales, nos permite reconocer que en esta macrorregión, y de seguro en otras históricamente conectadas, se canta a entidades no-humanas y más-que-humanas, no tanto por tradición cultural, sino porque todavía es importante sostener relaciones con un entorno vivo que muestra grados distintos de humanidad por estar dotado de capacidad auditiva y de atención afectiva. Existe, en estos territorios, una matriz filosófica que explica tal convicción, y ha sido propósito de este trabajo procurar exponer algunos elementos fundamentales al respecto. Es posible que, en formas y grados que queda aún explorar, las matrices filosóficas que he expuesto brevemente aquí todavía estén norteando la conciencia que se tiene sobre los actos de cantar en sus más diversas variedades, desde la premisa de que, más que compartir sonidos, se está compartiendo, con otros, sustancias vitales. Esto, por supuesto, nos invita a revisar nuestros presupuestos de lo que entendemos por rito, sonido, música y percepción. Pero también es posible que en estos territorios se reporte una preocupante pérdida paulatina de tradiciones, costumbres y valores culturales. Sin embargo, uno de los argumentos centrales aquí expuestos ha sido considerar que los indicios sonoros que resultan de las relaciones consustanciales entre humanos y no-ahumanos ocurren gracias a una comunión dialógica entre ellos. Por tanto, por más que los humanos hayan abandonado, disminuido o descuidado sus culturas, y su contribución a estos diálogos con otras formas de vida, eso no significa que dichos diálogos ya no existan o que ya no puedan existir en adelante.

Segundo. La etnomusicología se esforzó por estudiar *sistemas musicales* sobre un entendimiento de que se trataría de sistemas relativamente ordenados (*cf.* la "organización cultural del sonido"). En la Amazonía, más que sistemas musicales ordenados de esa manera, quizás tenemos *enredos afectivos*, dentro de los cuales los sonidos y las músicas son un medio vinculante. Ya no habría sistemas aerófonos, ni sistemas musicales, o sistemas chamánicos, sino el canto, su vínculo con el aliento, y su articulación con cuerpos tubulares resonantes. Esto supone ciertas formas y grados de desorden, principalmente por no estar necesariamente bajo el control humano. En tales contextos, y quizás en muchos otros más, la música podría entenderse como un elemento aglutinador, quizás un pegamento volátil que también puede tener sus propios riesgos. La música ritual nos invita a estudiar la música en sus propios términos, y quizás uno de esos términos sea su capacidad relacional que opera más allá de lo humano. Este podría ser uno de los principales desafíos que se pone en evidencia, orientado a preguntarnos hasta qué punto estamos preparados para asumirlo como principio investigativo. Justamente las matrices filosóficas amerindias nos muestran caminos para trabajar con la ambigüedad y la inestabilidad, más que con cosas puras e higiénicamente definidas. En estos contextos los cantos se explican mejor desde relación dialéctica entre sonidos y otros modos sensoriales, donde el quehacer musical se resuelve siempre desde una política *emergente y encadenada* de elementos, la cual se integra con diversos sistemas perceptivos, generando resultados que, como vengo argumentando, siempre mantendrán un alto nivel de autonomía con relación a los intérpretes. Se trataría de tramados sonoros cuya economía de recursos los muestran siempre *emergentes, incompletos* y *latentes* (Rozo, 2022a).

Por este motivo, en este ensayo apuesto por lograr estudios de los rituales en sus propios términos, parte de los cuales he procurado discutir, al menos de manera introductoria. Definitivamente, el estudio del carácter ritual de gran parte de la música que se vive en los diferentes contextos puede ser ampliamente expandido con el simple hecho de reconocer que no se trata solamente de sistemas centrados en nuestra especie.

Aquí también estoy apostando por desplegar la tesis de un reconocimiento agentivo del otro, que también puede ser un reconocimiento sonoro. Pero, para que esto ocurra, primero debe darse el desconocimiento de uno mismo, no como negación, sino como una forma de educar nuestra aptitud relacional. Esto supone una expansión de la investigación musical y de los estudios sonoros basada en la reflexividad, la conceptualización y la experimentación (Holbraad, 2015). Por eso todavía es de gran importancia desarrollar investigaciones de largo aliento en primera persona, destacando la experiencia intercorporal que supone compromisos relacio-

Fuente: Colección personal.

nales, perceptivos y co-existenciales, siendo estas cuestiones mucho más desafiantes que la mera "observación participante".Inclusive, quizás encontremos muchas novedades interesantes si por fin dejáramos atrás el prefijo *-etno*, en nuestros diseños de campo, y así, por fin trascender sus cargas epistémicas heredadas. Así quizás sea más fácil expandir los estudios sonoros en nuestro país, asumiendo abordajes ontológicos de los sonidos y de las músicas desde perspectivas relacionales. Esto puede complementarse con estudios que se realicen más allá de las músicas mediáticas y sus repertorios. Resultado de ello podría ser una antropología relacional de la experiencia musical, que asuma dimensiones materiales, corporales y afectivas, como ocurren en rituales en los se efectúa una comunicación efectiva transespecie a través del consumo de Plantas Maestras. También es muy posible que, en la actualidad, los estudios sonoros y musicales en Bolivia encuentren objeciones como también limitaciones a la hora de experimentar relaciones directas en primera persona con los "fenómenos" estudiados, como es el controversial ejemplo de las Plantas Maestras. Sin embargo, no me cabe duda de que este es un campo privilegiado de investigación, inclusive etnomusicológica.

Tercero. Finalmente, creo que las músicas rituales en Tierras Bajas nos están orientando en varios aspectos que podrían tener un importante peso específico en el diseño de la investigación sonoro-musical en general. Se puede observar que estos ritos sonoros se arman desde la emergencia de sus acontecimientos. De hecho, lo que les define mejor es una especie de composición-en-curso, que solo puede ser asumida, sostenida y *resuelta* sobre la marcha. Dada esta complejidad sonora, si estamos de acuerdo en que no es algún tipo de control virtuoso lo que pueda garantizar la efectividad sonora de estas ceremonias, la situación invita a considerar el asunto de la improvisación y la creatividad en general, que de hecho han estado presentes en la cosmología de muchos pueblos antiguos (Chaumeil y Hill, 2011: 29), y el peso que tienen en los sonidos y la música en particular. Definamos, entonces, la improvisación como un conjunto de decisiones transformativas que se relacionan con lo existente, y que deviene en una aptitud de poder trabajar con medios que en un momento dado se revelan y hacen disponibles. Esto, no cabe duda, suscita las cuestiones de quiénes toman esas decisiones, y qué es lo existente. En una debida atención a la emergencia sonora del entorno, estarán presentes, pues entidades no-humanas y más-que-humanas como sujetos activos.

Eso equivale a entender la improvisación mucho más allá de los seres humanos. Entendida así, improvisar no será solo capacidad de responder a circunstancias cambiantes, sino también creación conjunta de una atmósfera tejida desde las prácticas sostenidas por múltiples formas de vida (Ingold, 2013), humanas y no-humanas, por supuesto. Son varios actores quienes deciden sobre los flujos y entramados sonoros de toda improvisación

(Ingold y Hallam, 2007), aunque no siempre se conozcan entre sí de forma anticipada. Se destaca así el aspecto estrictamente relacional de la improvisación, por lo que es un acto de atención comprometida (Ingold, 2011). Retomando una vez más la premisa consustancial con entidades no-humanas, como la ayahuasca, sostengo que, en estas ceremonias, más que una simple improvisación musical, las ocurrencias sonoras son resultantes de *improvisaciones relacionales en devenir* o, si se prefiere, *improvisaciones consustanciadas*. Esto, quizás, nos prepare mejor para trabajar con rituales cuya concreción puede tomar apenas pocos minutos, varios días, semanas o hasta meses.

Bibliografía

ALEGRÍA, Eduardo.

2018. *Los ícaros. Caracterización del elemento musical como medio de sanación en el ritual de toma de Yagé del Taita Marcelino Chicunque. Sibundoy, Putumayo*. Trabajo de grado para optar al título de sociólogo por la Universidad del Valle. Cali, Colombia.

ALEXIADES, Miguel.

2000. "El Eyámikekwa y el Ayahuasquero. Las dinámicas socioecológicas del chamanismo Ese Eja". En: *Amazonía Peruana*, núm. 27: 193-212.

1999. *Ethnobotany of the Ese Eja: Plants, health, and change in an Amazonian society.* Tesis PhD. Universidad de Nueva York. Nueva York, Estado Unidos.

ALEXIADES, Miguel y Daniela PELUSO.

2009. " Plants 'of the ancestors'plants 'of the outsiders': Ese Eja history, migration and medicinal plants". En: *Mobility and migration in indigenous Amazonia:* 220-248. Oxford. Berghahn, Inglaterra.

ARNOLD, Denise y Juan de Dios YAPITA.

1998. *Río de vellón, río de canto: Cantar a los animales, una poética andina de la creación*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Carrerra de Literatura, Universidad Mayor de San Andres. La Paz. Bolivia

BAMONTE, Gerardo y Sergio KOCIANCICH.

2007. *Los Ese Ejja: El mundo de los hombres y el mundo de los espíritus entre los indios del río*. Plural editores. La Paz, Bolivia.

BARBA, Josep, Emir ISKENDERIAN, Antoni MADUEÑO, Jordi PASCUAL y Silvia TEN.

2009. *Paisajes y voces de Mojos*. Centro de Estudos Hoya Amazónica. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.

BARBA, Josep.

2004. "El uso de la ayahuasca en las reducciones jesuíticas de Moxos". En: *Moxos, una limnocultura: Cultura y medio natural en la Amazonia boliviana*: 1-14. Centre d'Estudis Amazònics. Barcelona, España.

BAUMANN, Max (ed.).

1996. *Cosmología y música en los Andes*. Vervuert. Iberoamericana. Frankfurt, Alemania.

BEAR, Jaya.

2000. *Amazon magic: The life story of auyahuasquero and shaman Don Augustin Rivas Vásquez*. Colibri Publishing. Nuevo México, México.

BEAUDET, Jean-Michel.

1992. Musique et alcool en Amazonie du Nord-Est. En: *Cahiers de sociologie économique et culturelle*, núm. 18: 79-88.

BELLENGER, Xavier.

2015. *El espacio musical andino: Modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y en la región del lago Titicaca*. Institut français d'études andines. Lima, Perú

BEYER, Stephan.

2012. "On the Origins of Ayahuasca". En: *Singing to the Plants.*

http://www.singingtotheplants.com/2012/04/on-origins-of-ayahuasca/ (consultado el 2 de enero de 2023).

BOURDY, Geneviève, Saara J. DEWALT, Lia R. CHÁVEZ DE MICHEL, A. ROCA, Éric DEHARO, Victoria MUÑOZ, Luisa BALDERRAMA, Celin QUENEVO y Alberto GIMÉNEZ.

2000. "Medicinal plants uses of the Tacana, an Amazonian Bolivian ethnic group". En: *Journal of Ethnopharmacology*, vol. 70, núm.2: 87-109.

BRABEC DE MORI, Bernd.

2017. "Musical Spirits and Powerful Voices: On the Origins of Song". En: *Yearbook for Traditional Music Yearbook for Traditional Music*, vol. 49: 114-128.

2016. "El oído no-humano y los agentes en las canciones indígenas. Un eslabón perdido ontológico". En: *Estudios Indiana 8*: 99-118.

2015a. "El oído no-humano y los agentes en las canciones indígenas. Un eslabón perdido ontológico". Editado por B. Brabec de Mori, M. Lewy, y M. A. García. En: *Sudamérica y sus mundos audibles: Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*: 99-118. Gebr. Mann Verlag.

2015b. "Singing White Smoke. Tobacco Songs from the Ucayali Valley". Editado por A. Russell y E. Rahman. En: *The Master Plant: Tobacco in Lowland South America*: 89-106. Bloomsbury Publishing.

2013. "Dossier Especial The human and non-human in lowland south american indigenous music". En: *Ethnomusicology Forum*, vol. 22, núm. 3: 112.

2012. "About magical singing, sonic perspectives, ambient multinatures, and the conscious experience". En: *Indubrad*, núm. 29: 73-101.

2011a. "*Die Lieder der Richtigen Menschen. Musikalische Kulturanthropologie der indigenen Bevölkerung im Ucayali-Tal, Westamazonien*". Tesis de doctorado. Universidad de Viena. Viena, Austria.

2011b. "Tracing Hallucinations: Contributing to a Critical Ethnohistory of Ayahuasca Usage in the Peruvian Amazon". Editado por B. Caiuby Labate y H. Jungaberle. En: *The internationalization of ayahuasca*, vol. 16: 23-47.

2010. "The Magic of Song, the Invention of Tradition and the structuring of time among the Shipibo, peruvian amazon". En: *Yearbook of the Phonogrammarchiv at the Austrian Academy of Sciences*, vol. 2: 169-192.

2003. "Sinchiruna Míriko. Un canto medicinal del ayawaska en la Amazonía Peruana". En: *Amazonía peruana*: 147-187.

2002. *Ikaro. Medizinische Gesänge im Peruanischen Regenwald*. Tesis de maestría. Universidad de Viena. Viena, Austria.

BRABEC DE MORI, Bernd, Mathias LEWY y Miguel GARCÍA (eds.).

2015. *Sudamérica y sus mundos audibles: Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Estudios Indiana 8. Gebr. Mann Verlag. Berlín, Alemania.

BRIGHTMAN, Marc.

2011. "Archetypal agents of affinity: 'Sacred' musical instruments in the Guianas". Editado por J.-P. Chaumeil y J. D. Hill. En: *Burst of breath: Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*: 201-218. University of Nebraska Press. Nebraska, Estados Unidos.

BUSTOS, Susana.

2008. *The healing power of the icaros: A phenomenological study of ayahuasca experiences* . Tesis de doctorado. California Institute of Integral Studies. San Francisco, Estados Unidos.

2006. "The House that Sings: The Therapeutic Use of Icaros at Takiwasi". En: *Shaman's Drum*, núm. 73: 33-39.

CAICEDO-FERNÁNDEZ, Alhena.

2015. *La alteridad radical que cura: Neochamanismos yajeceros en Colombia*. Uniandes. Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología. Bogotá, Colombia.

CAIUBY-LABATE, Beatriz y Alex GUEARIN.

2018. "'La Dieta'. Ayahuasca and the Western reinvention of indigenous Amazonian food shamanism". Editado por B. Caiuby Labate y C. Cavnar. En: *The expanding world Ayahuasca diaspora: Appropriation, integration, and legislation*: 77-198. Routledge. Nueva York, Estados Unidos.

CALAVIA, Oscar.

2011. "A vine network". Editado por B. Caiuby Labate y H. Jungaberle. En: *The internationalization of ayahuasca*: 131-146. Wien Lit. Berlín, Alemania.

CALLICOT, Christina.

2014. "Mantay kunay kayadididi. A lyrical analysis of the Icaros of a peruvian Curandera. Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre Psicoativos". www.neip.info (consultado el 2 de enero de 2023.

CÁMARA, Enrique.

2012. "Comentarios bibliográficos sobre la etnomusicología hispanoamericana actual". En: *Revista Argentina de Musicología*, núms. 12-13: 15-106.

CÁRDENAS, Jenny.

1986. *El impacto de la guerra del Chaco en la música boliviana. Música Criollo-Mestiza: resurgimiento de una identidad cultural de interpelación.* Tesis de licenciatura. Universidad Mayor de San Andrés, Facultad de Ciencias Sociales, carrera de Sociología. La Paz, Bolivia.

CAVOUR, Ernesto.

2010. *Diccionario enciclopédico de los instrumentos musicales de Bolivia*. CIMA. La Paz, Bolivia.

CESARINO, Pedro.

2010. "Donos e Duplos: Relações de conhecimento, propriedade e autoria entre Marubo". En: *Revista de Antropología*, vol. 53, núm. 1: 147-197.

CHAUMEIL, Jean-Pierre.

2011. "Speaking tubes. The sonorous language of Yagua flutes". Editado por J.-P. Chaumeil y J. D. Hill. En: *Burst of breath: Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*: 49-68. University of Nebraska Press. Nebraska, Estados Unidos.

2010. "Des sons et des esprits-maîtres en Amazonie amérindienne". En: *Ateliers d'anthropologie*, núm. 34.

1998. *Ver, saber, poder: El chamanismo de los yagua de la Amazonía peruana*. Centro Amazónico de Antropológia y aplicación práctica. Lima, Perú.

CHAUMEIL, Jean-Pierre y Jonathan HILL (eds.).

2011. *Burst of breath: Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. University of Nebraska Press. Nebraska, Estados Unidos.

CHAVARRÍA, María.

2001. "El eshasha poi de nuestros antepasados, ceremonial y convite a los espíritus del monte". En: *Escritura y pensamiento*, vol. 4, núm. 7: 9-52.

CHOQUE, Edson.

2021. *Ícaros en la Amazonía, entre la ontología y la racionalidad*. Materia de Antropología Amazónica, Universidad Mayor de San Andrés. Manuscrito inédito. La Paz, Bolivia.

CLARO, Samuel.

1969. "La música en las misiones jesuíticas de Moxos". En: *Revista Musical Chilena*, vol. 108, núm. 23, 7-31. Facultad de Artes Universidad de Chile.

COOPER, John.

1949. "Stimulants and narcotics". Editado por J. Steward. En: *Handbook of South American Indians. The comparative ethnology of South American Indians,* vol. 5: 525-558. Cooper Square Publishers. Nueva York, Estados Unidos.

DAMATTA, Roberto.

1976. *Um mundo dividido: A estrutura social dos índios apinayé*. Editora Vozes. Petrópolis, Brasil.

DE MENEZES BASTOS, Rafael.

2013. "Apùap World Hearing Revisited: Talking with 'Animals', 'Spirits' and other Beings, and Listening to the Apparently Inaudible". En: *Ethnomusicology Forum*, vol. 22, núm. 3: 287-305.

2012. "Audição do mundo Apúap. Conversando com animais, espíritos e outros seres. Ouvindo o aparentemente inaudível". En: *Antropologia em Primeira Mão*, núm. 1: 5-21.

2007. "Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: Estado da arte". En: *Mana*, vol. 13, núm. 2: 293-316.

DE RODRÍGUEZ, Nora.

2015. "La voz mágica. El ánent shuar como puente sonoro entre los mundos". En: *Indiana*, vol. 8: 69-82.

DESCOLA, Philipe.

2014. *La selva culta: Simbolismo y praxis en la ecología de los Achuar*. Institut Français d'études Andines. Lima, Perú.

2012. *Más allá de naturaleza y cultura*. Amorrortu. Buenos Aires, Argentina.

DESMARCHELIER, Cristian, Alberto Ángel GURNI, Graciela CICCIA y Ana María GIULIETTI.

1996. "Ritual and medicinal plants of the Ese'ejas of the Amazonian rainforest (Madre de Dios, Perú)". En: *Journal of Ethnopharmacology*, vol. 52, núm. 1, 45-51.

ERIKSON, Philippe.

2011. "La patrimonialización de los cantos chamánicos chácobo". En: *Por donde hay soplo Estudios amazónicos en los países andinos:* 491-501. Editado por J.P. Chaumeil, O. Espinosa de Rivero y M. Cornejo Chaparro. Instituto Francés de Estudios Andinos, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.

FAUSTO, Carlos.

2008. "Donos demais: Maestria e domínio na Amazônia". En: *Mana*, vol. 14, núm. 2: 329-366.

2002. "Banquete de gente: Comensalidade e canibalismo na Amazônia". En: *Mana*, vol. 8, núm. 2: 7-44.

FAUSTO, Carlos, Marc BRIGHTMAN y Vanessa GROTTI (eds.).

2016. *Ownership and Nurture: Studies in Native Amazonian Property Relations*. Berghahn Books. Nueva York, Estados Unidos.

FELD, Steven.

2015. "Acoustemology". Editado por D. Novak y M. Sakakeeny. En: *Keywords in sound*: 12-31. Duke University Press. Carolina del Norte, Estados Unidos.

1982. *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Duke University Press. Carolina del Norte, Estados Unidos.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Eduardo, Hugo BOERO KAVLIN, Ana María SOUX y Carlos AGUILAR PRIETO.

2009. *Hallazgo y contextualización preliminar de un Archivo Musical Misional Mosetén*. PFI. La Paz, Bolivia.

GARCÍA, Miguel.

2018. "¿Qué es un registro sonoro? Sobre las ilusiones y certezas de la etnomusicología". En: *Resonancias: Revista de Investigación Musical*, vol. 43, núm. 22, 67-82.

2017. "Sound archives under suspicion". Editado por Susanne. Ziegler, Ingrid Akesson, Gerda Lechleitner y Susana Sardo. En: *Historical Sources of ethnomusicology in Contemporary Debate*: 10-20. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, Reino Unido.

2004. *Música Popular (Bolivia)*. Manuscrito inédito. La Paz, Bolivia.

GARZÓN, Omar.

2004. *Rezar, soplar, cantar: Etnografía de una lengua ritual*. Abya Yala. Quito, Ecuador.

GIL, Laura.

2021. "Las mujeres yaminawa y la ayahuasca: Chamanismo, género e historia en la Amazonía peruana". En: *Chacruna Latinoamérica*. https://chacruna-la.org/mujeres-yaminawa/ (consultado el 29 de noviembre de 2022).

GIOVE, Rosa

1993. Acerca del "Icaro" o canto shamanico. En: *Revista Takiwasi*, *2*(1), 7–27.

GOW, Peter.

1996. River people: Shamanism and history in western Amazonia. En N. Thomas y C. Humphrey (Eds.), *Shamanism, History, and the State* (pp. 90–113). University of Michigan Press. Michigan, EEUU.

2013. Dormido, borracho, alucinado. Estados corporales alterados a través de la Ayahuasca en la Amazonía peruana. En B. Caiuby Labate y J. C. Bouso (Eds.), *Ayahuasca y salud* (pp. 66–87). La Liebre de Marzo. Barcelona, España.

GRAHAM, Owain J., Gary ROJAS SAUCEDO, y Matteo POLITI.

2022. "Experiences of Listening to Icaros during Ayahuasca Ceremonies at Centro Takiwasi: An Interpretive Phenomenological Analysis". En: *Anthropology of Consciousness*, vol. 1: 1-33.

GREBE, María.

1976. "Objeto, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología. Algunos problemas básicos". En: *Revista Musical Chilena*, vol. 30, núm. 133: 5-27.

GUTIÉRREZ, CHOQUEVILCA Andrea-Luz.

2016. "Máscaras sonoras y metamorfosis en el lenguaje ritual de los runas del Alto Pastaza (Amazonía, Perú)". En: *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, vol. 45, núm. 1: 17-37.

GUTIÉRREZ FLORES, José.

2015. *Artesanos Culturales. Resistencia creativa de los marginados. Cumbia chicha como expresión músico-cultural identitaria localista no comercial*. Tesis de licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés. Facultad de Ciencias Sociales, carrera de Sociología. La Paz, Bolivia.

GUTIÉRREZ, Ramiro.

1993. "Instrumentos tradicionales del Valle de Tarija". MUSEF. En: *Boletín Etnología*, núm. 21.

1991a. "Instrumentos tradicionales en la comunidad de Walata Grande, Bolivia". En: *Latin American Music Review Universidad de Texas*, vol. 12, núm. 2: 1-23.

1991b. "La dinámica musical en el Mundo Andino". MUSEF. En: *Boletín Etnología*, núm. 20.

GUTIÉRREZ, Ramiro e Iván GUTIÉRREZ.

2009. *Música, danza y ritual en Bolivia: Una aproximación a la cultura musical de los Andes, Tarija y el Chaco Boliviano*. FAUTAPO. La Paz, Bolivia.

HALBMAYER, Ernst.

2012. "Debating animism, perspectivism and the construction of ontologies". En: *Indiana*, vol. 29: 9-23.

HALBMAYER, E., y Schien, S.

2014. "The Return of Things to Amazonian Anthropology". En: *Indiana,* vol. 31, 421-437.

HANDELMAN, Don.

2004. "Introduction: Why Ritual in Its Own Right? How So?". Editado por D. Handelman y G. Lindquist. En: *Ritual in its own right: Exploring the dynamics of transformation*: 1-32). Berghahn Books. Nueva York, Estados Unidos.

HERZBERG, Nicholas.

2015. *Analysing Icaros: The Musicology of Ayahuasca Ceremonies*. Tesis de maestría, University of London. Londres, Reino Unido.

HIRTZEL, Vincent.

2016. "Los espíritus-jaguares: Cráneos-trofeos y chamanismo entre los mojos (siglo XVII)". En: *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, vol. 45, núm. 1: 227-252. https://doi.org/10.4000/bifea.7950

HISSINK, Karin.

1978. "Tanzfiguren der Chama-Indianer". Editado por R. Hartmann y U. Oberem. En: *Amerikanistische Studien/Estudios Americanistas,* vol. 1: 194-198. Anthropos-Institut. Sankt Augustin, Alemania.

1964. “Krankheit und Medizinmann bei Tacana-Indianern”. En: *Festschrift für A.E*, vol. 1: 199-216.

1959. “Die Medizinmann-Trommel der Tacana”. En: *Amerikanistische Miszellen*, vol. 12: 177-181.

HISSINK, Karin y Albert HAHN.

[1964] 2021. *Los Tacanas. Resultados de la expedición Frobenius a Bolivia entre 1952 y 1954*. La Paz, Bolivia.

1960. “Notizen zur Ausbreitung des Ayahuasca-Kultes bei Chama- und Tacana-Gruppen”. En: *Ethnologica*, vol. 2: 522-529.

HOLBRAAD, Martin.

2015. “Tres provocaciones ontológicas”. En: *Ankulegi. Revista de Antropología Social*, vol. 18, núm. 1: 127-139.

HOLBRAAD, Martin, y Pedersen, Morten A.

2016. *The Ontological Turn: An Anthropological Exposition*. Cambridge University Press. Nueva York, Estados Unidos.

HOLMBERG, Allan.

1950. *Nomads of the Long Bow: The Siriono of Eastern Bolivia*. Smithsonian Institution. Washington, Estados Unidos.

HORNBOSTEL, Erich y Curt SACHS.

1961. “Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann”. En: *The Galpin Society Journal*, vol. 14, 3-29.

HUGH-JONES, Stephen.

2017. “Body Tubes and Synaesthesia”. En: *Mundo Amazónico*, vol. 8, núm. 1: 27-78.

INGOLD, Tim.

2020. “Correspondências: Um encontro com Tim Ingold”. LaDA ESDI. 18 diciembre.

https://www.youtube.com/watch?v=r-x0uhvAVks (consultado el 27 de enero de 2021)

2015. “Paisagem ou ‘mundo-tempo”. En: *Estar vivo: Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*: 193-205. Editora Vozes Limitada. Rio de Janeiro, Brasil.

2013. “The atmosphere”. En: *Chiasmi International*, vol. 14, núm. 1, 75-87.

2011. *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. Routledge. Londres, Reino Unido.

2000. *The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling y skill*. Routledge. Londres, Reino Unido.

INGOLD, Tim y Elizabeth HALLAM (eds.)

2007. *Creativity and cultural improvisation*. Berg. Nueva York, Estados Unidos.

KARTOMI, Margaret.

2001. “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: Una discusión de terminología y conceptos”. Coordinado por Francisco Cruces. En: *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*: 357-382. Trotta. Madrid, España.

KATZ, Fred y Marlene DOBKIN DE RIOS.

1971. “Hallucinogenic Music: An Analysis of the Role of Whistling in Peruvian Ayahuasca Healing Sessions”. En: *The Journal of American Folklore*, vol. 84, núm. 333, 320-327.

KELM, Heinz.

1967. “O canto matinal dos siriono”. En: *Revista de Antropología*, vol. 15-16: 111-132.

KERMENIC, Rizo.

2012. *Interpretación Cultural de los Ícaros Shipibo-Conibo*. Interpretación Ambiental y Cultural. Manuscrito inédito.

KEY, Mary.

1963. “Music of the Siriono (Guaranian)”. En: *Ethnomusicology*, vol. 7, núm. 1: 17-21.

KOHN, Eduardo.

2007a. “Animal Masters and the ecological embedding of history among the Ávila Runa of Ecuador”. Editado por C. Fausto y M. Heckenberger. En: *Time and memory in indigenous Amazonia: Anthropological perspectives:* 106-132. University Press of Florida. Florida, Estados Unidos.

2007b. “Cómo sueñan los perros: Naturalezas amazónicas y las políticas de los compromisos transespecie”. En: *American Ethnologist*, vol. 34, núm. 1: 3-24.

KROEBER, Alfred.

1939. *Cultural and Natural Areas of Native North America*. University of California Press. California, Estados Unidos.

LEWY, Mathias.

2018. “Los cantos de Kanaima”. En: *Revista de Antropología*: vol. 20, núm.1: 89-116.

2017. "Sobre el perspectivismo y el sonorismo indígenas, y la posición de escucha. Aproximación a una antropología auditiva simétrica". En: El Oído Pensante, vol. 5, núm. 2.

2015a. "Más allá del 'punto de vista': Sonorismo amerindio y entidades de sonido antropomorfas y no-antropomorfas". Editado por B. Brabec de Mori, M. Lewy, y M. A. García. En: Sudamérica y sus mundos audibles: Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas: 84-98. Gebr. Mann Verlag. Berlín, Alemania

2015b. "Resonance and theorizing in ethnomusicology. Thinking, singing, and murmuring in pemón sound ontologies". En: Anais Do VII ENABET / VII Encontro, 267-279.

2012. "Different 'seeing'-similar 'hearing'. Ritual and sound among the Pemón (Gran Sabana/Venezuela)". En: Indiana, vol. 29: 53-71.

LUNA, Luis.

1986. "The gifts of the spirits. The magic melodies and the magic phlegm". En Vegetalismo: Shamanism among the Mestizo population of the Peruvian Amazon, vol. 27: 97-118. Almqvist y Wiksell International. Estocolmo, Suecia.

1992. "Icaros. Magic Melodies among the Mestizo Shamans in the Peruvian Amazon". Editado por E. J. M. Langdon y G. Baer. En: Portals of power: Shamanism in South America: 231-256. University of New Mexico Press. New Mexico, Estados Unidos.

LUNA, Luis y Steven WHITE (eds.).

2016. Ayahuasca reader: Encounters with the Amazon's sacred vine. Synergetic Press. Santa Fe, Estados Unidos.

MABIT, Jacques.

1986. "La Alucinación por Ayahuasca de los Curanderos de la Alta-Amazonia peruana (Tarapoto)". En: Bulletin de Travail, vol. 1:1-15.

MADER, Elke.

2004. "Un discurso mágico del amor. Significado y acción en los hechizos shuar (anent)". Editado por M. S. Cipolletti. En: Los mundos de abajo y los mundos de arriba: Individuo y sociedad en las tierras bajas, en los Andes y más allá. Tomo en homenaje a Gerhard Baer en su 70 cumpleaños: 51-80. Abya Yala. Quito, Ecuador.

MARIAN-BĂLAŞA, Marin.

2005. Who Actually Needs Transcription? Notes on the Modern Rise of a Method and the Postmodern Fall of an Ideology. En: The World of Music, vol. 47, núm. 2: 5-29.

MEDRANO, Celeste.

2016. "Los no-animales y la categoría 'animal'. Definiendo la zoo-sociocosmología entre los toba (qom) del Chaco argentino". En: Mana, vol. 22, núm. 2: 369-402.

MERRIAM, Alan y Valerie MERRIAM.

1964. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press. Illinois, Estados Unidos.

MÚJICA, Richard.

2014. "Música, cultura y transformación: Panorama de los estudios sobre antropología de la música y las tendencias en Bolivia en el siglo XX". En: Revista Antropoarqueológicas, vol. 4, núm. 4: 161-193.

NATTIEZ, Jean-Jacques.

1990. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton University. Press. Nueva Jersey, Estados Unido.

NAWROT, Piotr.

2011. *Misiones de Moxos: Catálogos*. Asociación Pro Arte y Cultura APAC. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.

NETTL, Bruno.

1996. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Alianza. Madrid, España.

1960. "Musical Cartography and the Distribution of Music". En: Southwestern Journal of Anthropology, vol. 16, núm. 3: 338-347.

1958. "Notes on Musical Areas". En: Acta Musicológica, vol. 30, núm. 3: 170-177.

1956. "Unifying Factors in Folk and Primitive Music". Journal of the American Musicological Society, vol. 9, núm. 3: 196-201.

1954. "North American Indian Musical Styles". En: The Journal of American Folklore: 351-368. Indiana, Estados Unidos.

ORLANDINI HEURICH, Guilherme.

2022. "Movements in C minor: Vocal Soundscapes in Eastern Amazonia (Araweté)". En: Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America, vol. 18, núm. 2: 183-199.

PÉREZ DIEZ, Andrés.

1987. "Los hombres de los cerros; auxiliares shamanicos entre los chimanes del oriente boliviano". MUSEF. En: Reunión Anual de Etnología: 379-388. La Paz, Bolivia.

1983. *Etnografía de los chimanes del oriente boliviano: Tomo II*. Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

PIEDADE, Acácio.

2004. *O canto do kawoká. Música, cosmologia e filosofia entre os wauja do Alto Xingú.* Tesis de doctorado. Universidade Federal de Santa Catarina. Porto Alegre, Brasil.

PRUDENCIO, Cergio.

2002. "Misiones y omisiones. A propósito de los Festivales de Chiquitos". En: *Revista Musical Chilena*: vol. 56, núm. 197: 85-88.

RIBERO, Ana.

1985. *Consumo tradicional de la ayahuasca en Bolivia.* Tesis de licenciatura. Universidad Mayor de San Andrés. Facultad de Farmacéutica, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.

RICE, Timothy.

1987. "Toward the Remodelling of Ethnomusicology". En: *Ethnomusicology*, vol. 31, núm. 3: 469-488.

RIESTER, Jürgen.

1993. *Universo mítico de los chimane*. Hisbol. La Paz, Bolivia.

1979. Acerca de la canción de los Chimane. En R. Hartmann y U. Oberem (Eds.), *Estudios Americanistas. Homenaje a Hermann Trimborn. Tomo II* (pp. 199–207). St. Augustin, Alemania.

RIESTER, Jürgen y Gisale ROECKL.

1978. *Canción y producción en la vida de un pueblo indígena: Los chimane, tribu de la selva oriental*. Editorial Los Amigos del Libro. La Paz, Bolivia.

RIVERA, Juan (ed.).

2019. *Non-humans in Amerindian South America: Ethnographies of indigenous cosmologies, rituals and songs*. Berghahn. Nueva York, EEUU.

ROBERTS, Helen.

1936. *Musical Areas in Aboriginal North America*. Yale University Publications in Anthropology. New Heaven, Estados Unidos.

ROZO, Bernardo.

2022a. "Aliento y reversibilidad. Reflexiones sobre sonidos y músicas desde experiencias consustanciales con la abuelita Ayahuasca". En: *Contrapunto. Revista de Musicología del Programa de Licenciatura en Música*: vol. 2: 160-211.

2022b. "¿Es el yatiri un chamán? Chamanismos urbanos, embrujos culturalistas y otras discusiones necesarias". Editado por L. Tapia. En: *Política y cultura en perspectiva multidisciplinaria y multicultural*: 119-214. CIDES-UMSA. La Paz, Bolivia.

2020a. "Eficacia sonora del ritual. A propósito de reivindicaciones y devenires sobre el sonido y la música". En: *VI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología*: 1-27. Montevideo, Uruguay.

2020b. "Presupuestos ontológicos amerindios sobre el cuerpo/alma. Hacia posibles interpelaciones de la investigación social. *Revista Boliviana de Investigación*, vol. 15, núm. 1: 15-50.

2020c. "¿Quién es Ayahuasca? Discusiones acerca de Plantas Maestras y relaciones consustanciales entre humanos y no-humanos, en la actualidad". En: *Jornada de Solidaridad con la Nación Indígena Qhara Qhara en Emergencia Por Covid-19*. La Paz, Bolivia.

2016a. "El concepto lomeriano de curación, aplicado a la música. Relaciones entre músicos y naturaleza como paradigma para los estudios musicales". En: *Revista Municipal Cultural Khana*, vol. 57: 1-27.

2016b. "¿Ontologías musicales en Lomerío? Aspectos críticos de la investigación y educación musical en Bolivia". En: *Textos Antropológicos*, vol. 17, núm. 1: 57-93.

2018. "Acústica y el mundo no-humano. Ontologías musicales para repensar un 'fenómeno físico'". En: *Taller Multidisciplinario en Acústica musical y Sonoridades*. La Paz, Bolivia.

2011. *Guía Introductoria para la Investigación de Saberes, Prácticas y Productos Musicales.*FAUTAPO-PROaA. La Paz, Bolivia.

2010. "Los territorios del violín. Implicaciones actuales que un instrumento musical pone en evidencia sobre la idea que tenemos hoy acerca de 'área' y 'popular' en la música". En: *El violín en Bolivia*: 49-70. Editado por W. Sánchez. Espacio Simón I. Patiño. Cochabamba, Bolivia.

2008. "Distorsiones del Rock: Llawar y la música como herramienta política". En: *XXII Reunión Anual de Etnología. Racismo de Ayer y Hoy*. La Paz, Bolivia.

2006. "¿Es la música un lenguaje universal? Reflexiones etnomusicológicas sobre una experiencia entre los chiquitano y sus paradojas con la globalización". En: *Tink'azos Virtual: Revista Boliviana de Ciencias Sociales*. Disponible en:

http://www.pieb.com.bo/tvirtual.php?id=41

2005. *Música y chicha en una comunidad chiquitana. Dos elementos de identidad étnica y cohesión social.* Manuscrito inédito. La Paz, Bolivia.

2004a. "¿Mitos urbanos? Estudiar músicas populares en un contexto de ejercicio del poder y cambio social". En: *La música en Bolivia. Producción sonora, poder y cambio social*. Simposio Nacional de Musicología. La Paz, Bolivia.

2004b. "¿Qué tiene que ver la producción musical con la construcción de identidades urbanas?". MUSEF. En: *XVIII Reunión Anual de Etnología.* La Paz, Bolivia.

2003. "Música y simbolismo en las Tierras Bajas de Bolivia". En: *Revista del V Encuentro latinoamericano de ex-becarios de Israel*, vol. 5, núm. 5: 1-8. La Paz, Bolivia.

2002. *Aromas de nuevas correrías. Hechos y relatos etnográficos acerca del miedo y la representación social del Bosque en comunidades chiquitanas de Lomerío*. Tesis de magistratura. Universidad de la Cordillera. La Paz, Bolivia.

1994. "Música chaqueña". En: *X Festival Luz Mila Patiño.* Fundación Simón I. Patiño-Centro Portales-CEMDOC. Manuscrito inédito. La Paz, Bolivia.

ROZO, Bernardo y Alejandro BARRIENTOS.

2016. "Jipurí. Un antiguo 'dispositivo' de enseñanza-aprendizaje musical lomeriano, en pleno siglo XXI". En: *Integra Educativa. Revista de Investigación Educativa*, vol. 6, núm. 1: 29-50.

ROZO, Bernardo (ed.).

2011. *Curaciones de Luna Nueva. Saberes, prácticas y productos musicales en Lomerío.* FAUTAPO-PROaA. La Paz, Bolivia.

SAMMARCO, Franceso.

2013. "Ícaros. Sonoridad mágica, sonoridad curadora". En: *Cantera de sonidos*.

Disponible en: http://canteradesonidos.blogspot.com/2013/07/icaros-sonoridad-magica-y-estetica-de.html (consultado el 21 de julio de 2020).

2010. "Ícaros. Magical songs of the amazon". En: *Sacred Hoop*, vol. 68: 20-24.

SÁNCHEZ, Walter.

2001. *El Festival Luz Mila Patiño. 30 años de encuentros interculturales a través de la música*. Fundación Simón I. Patiño. Cochabamba, Bolivia.

1992. "La música popular en la ciudad de Cochabamba (1900-1992)". En: *Revista Boliviana de Investigación Musical Taqui Pacha Cochabamba*, vol. 1, núm. 1: 12-52.

SÁNCHEZ, Walter (ed.)

2011. *El violín en Bolivia*. Fundación Simón I. Patiño. Cochabamba, Bolivia.

2002. *La Música en Bolivia. De la Prehistoria a la Actualidad. (Memoria de un Simposio Internacional)*. Fundación Simón I. Patiño. Cochabamba, Bolivia.

SÁNCHEZ, Walter y Festival Luz Mila Patiño (eds.).

2005. *Música y Danza de los Pueblos Esse Ejja, Mosetene, Tacana*. Fundación Simón I. Patiño. Cochabamba, Bolivia.

SÁNCHEZ, Walter y Tania SUÁREZ.

2012. *Robando corazones: La mujer en la música boliviana*. Editorial Gente Común. Universidad Mayor de San Simón. Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo. Cochabamba, Bolivia.

SANTOS-GRANERO, Fernando (ed.).

2009. *The occult life of things: Native Amazonian theories of materiality and personhood*. University of Arizona Press. Arizona, Estados Unidos.

SEEGER, Anthony.

1979. "What Can We Learn When They Sing? Vocal Genres of the Suya Indians of Central Brazil". En: *Ethnomusicology*, vol. 23, núm.3, 373-394.

SEEGER, Anthony.

2015. *Por que cantam os Kisêdjê: Uma antropologia musical de um povo amazônico*. Cosac Naify. São Paulo, Brasil.

STOBART, Henry.

2010. "Demonios, ensueños y deseos. Tradiciones de las sirenas y creación musical en los Andes sur centrales. Editado por A. Gérard. En: *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores… En la fiesta de* anata/phujllay*. Estudios de antropología musical del carnaval en los Andes de Bolivia:* 183-217. Plural editores. La Paz, Bolivia.

SZABÓ, Henriette.

2008. *Diccionario de la antropología boliviana*. Je Maintiendrai. Aguaragüe, Santa Cruz de la Sierra-Bolivia.

TABO AMAPO, Alfredo.

2008. *El eco de las voces olvidadas: Una autoetnografía y etnohistoria de los cavineños de la Amazonía boliviana.* Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas. Copenhague, Dinamarca.

TOLA, Florencia.

2019. "Humanos y no-humanos en el animismo qom (toba)- y las distintas ontologías en juego en su comprensión". *DIVERSA Red de estudios de la diversidad religiosa en Argentina*.

Disponible en: http://www.diversidadreligiosa.com.ar/blog/humanos-y-no-humanos-en-el-animismo-qom-toba-y-las-distintas-ontologias-en-juego-en-su-comprension/ (consultado el 12 de noviembre de 2019).

2012. *Yo no estoy solo en mi cuerpo: Cuerpos-personas múltiples entre los tobas del Chaco argentino*. Editorial Biblos. Buenos Aires, Argentina.

TOLA, Florencia y Dapuez, Andrés (eds.).

2017. *El arte de pedir. Antropología de dueños y suplicantes*. EDUVIM. Villa María, Argentina.

TOMICHÁ, Roberto.

2009. *La colección scripta autóctona en clero cruceño misionero entre yuracarés y guarayos de Hans van den Berg*. Instituto de Misionología. Cochabamba, Bolivia.

TORRES, Constantino.

2019. "Probable Prehistoria, Rastreando los orígenes de la ayahuasca, el yagé y bebidas análogas". En: *Ethnopharmacologic Search for Psychoactive Drugs: 50 Years of Research (1967-2017)*, vol. 57. Buckinghamshire, Reino Unido.

TURINO, Thomas.

1983. "The Charango and the 'Sirena': Music, Magic, and the Power of Love". En:*Revista de Música Latinoamericana*, vol. 4, núm. 1: 81-119.

VACA CÉSPEDES, Damián.

2010. *Música, danza e instrumentos tradicionales del departamento de Santa Cruz*. Gobierno Autónomo de Santa Cruz. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.

VACAS Mora, Víctor.

2008. "Cuerpos, cadáveres y comida: Canibalismo, comensalidad y organización social en la Amazonía". En: *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología*, vol. 6, núm. 1: 271-291.

Aharonián –editor–.Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, Argentina.

VILAÇA, Aparecida.

2016a. *Praying and preying: Christianity in indigenous Amazonia*. University of California Press. California, Estados Unidos.

2016b. "Versions versus bodies. Translations in the missionary encounter in Amazonia". En: *Vibrant*, vol. 13, núm. 2: 1-14.

2015. "Do Animists Become Naturalists when Converting to Christianity? Discussing an Ontological Turn". En: *The Cambridge Journal of Anthropology*, vol. 33, núm. 2: 3-19.

2014. *Cristãos sem fé: Alguns aspectos da conversão dos Wari (Pakaa Nova)*. Museu Nacional UFRJ. Rio de Janeiro, Brasil.

2008. "Conversão, predação e perspectiva". En: *Mana*, vol. 14, núm. 1: 173-204.

2000. "O que significa tornar-se outro? Xamanismo e contato interétnico na Amazônia". En: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 15, núm. 44: 56-72.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo.

2004. "Perspectivismo y Multinaturalismo en la América Indígena". Editado por A. Surrallés y P. García. En: *Tierra adentro: Territorio indígena y percepción del entorno*: 37-82. IWGIA. Copenhage, Dinamarca.

WRIGHT, Robin.

2011. "Arawakan Flute Cults of Lowland South America: The Domestication of Predation and the Production of Agentivity". Editado por J.-P. Chaumeil y J. D. Hill. En: *Burst of breath: Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*: 325-356. University of Nebraska Press. Nebraska, EEUU.

ZEGARRA, Erlinda.

2001. "El violín en el cantón Totora, provincia nor Chichas, departamento Potosí". En: *La Música en Bolivia. De la Prehistoria a la Actualidad*: 355-375. Edición de W. Sánchez. Fundación Simón I. Patiño. Cochabamba, Bolivia.

ZELENY, Mnislav.

1976. *Contribución a la etnografía y clasificación del grupo étnico Huarayo (Ece'je), Madre de Dios, Perú*. Univerzita Karlova Praha. Praga, República Checa.

AGENTES MEDIADORES

Ana Maria Calanis Aramayo
Waldo Panozo Butron
Inocencio Lima Quispe
Carla Nina Lopez
Edwin Usquiano Quispe
Adrian Usquiano Apaza

PROCESO DE ELABORACIÓN DEL CHARANGO DE AIQUILE, PARTE CULTURAL BOLIVIANA

Ana Maria Calanis Aramayo[1]
Waldo Panozo Butron[2]

Introducción

Bolivia es un país rico en tradiciones y costumbres, que hace notar la riqueza cultural de nuestro país. Dentro de todo este bagaje de riqueza cultural que posee Bolivia, se encuentran los instrumentos musicales que proceden de diferentes lugares de nuestro país. Estos instrumentos nos regalan la música que desprenden del interior de su construcción y uno de ellos es el charango.

El charango[3] es uno de los instrumentos musicales de cuerda que goza de mucha popularidad en países como Bolivia, Perú, Chile, Argentina, etc. Es uno de los más representativos de la música andina. Su principal peculiaridad es el fondo abombado y la caja de resonancia que está realizada con el caparazón de un armadillo o quirquincho.

El charango, al formar parte de nuestra identidad cultural, es considerado por la Ley Nº 3451 del 21 de julio de 2006 como Patrimonio Nacional Boliviano. Se reconoce a Potosí como cuna de este instrumento, siendo declarado el 6 de abril de cada año como Día Internacional del Charango. En este sentido, Aiquile es la Capital Mundial del Charango, pues es el lugar donde se lo fabrica hace más de 500 años. Cabe apuntar, finalmente, que en esta población se lleva a cabo la Feria y Festival del Charango, la cual, según la Ley N° 2582 del 9 de diciembre de 2003, es reconocida como Patrimonio Oral e Intangible de Bolivia.

Nuestro principal objetivo es destacar cómo se construye este instrumento en el municipio de Aiquile (departamento de Cochabamba). Este trabajo también pretende resaltar su importancia, pues al ser la Capital Mundial del Charango, se pueden encontrar buenos intérpretes y artesanos.

> Aiquile es conocida como capital del charango. En la primera semana de noviembre de cada año, se lleva a cabo el Festival Internacional del Charango, donde también los artesanos y constructores de charangos exponen su trabajo, y transmiten sus conocimientos de generación en generación (Asociación de Gobiernos Autónomos Municipales de Cochabamba, Gobierno Autónomo Municipal de Aiquile).

Detrás de la fabricación de este pequeño instrumento de cuerda hay todo un interesante proceso, desde la adquisición de materiales, la construcción y la transmisión de "sus conocimientos de generación en generación o por iniciativa propia. [Los artesanos] están orgullosos de contar con la mejor materia prima para la construcción de charangos: La madera de naranjillo-Llauk'eado" (Asociación de Gobiernos Autónomos Municipales de Cochabamba, Gobierno Autónomo Municipal de Aiquile).

La prueba de sonido y el serenado son muy importantes para dar al instrumento una característica muy especial, que lo separa de cualquier otro charango construido en el país.

Este artículo busca estudiar la construcción del charango en Aiquile y para tal fin nos hacemos las siguientes preguntas: ¿Por qué los charangos de Aiquile tienen esa sonoridad tan particular que los diferencia de otros?

---

1 Licenciada en Bibliotecología y Ciencias de la Información de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). En la actualidad trabaja como de técnico referencista en la Biblioteca del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).
Correo electrónico: ana_calanis@yahoo.es

2 Es artesano Luthier. Tiene un bachillerato y estudios universitarios y matemáticos.

3 "Proviene de la voz aymara 'Chara anku' que significa tendón reseco o bien 'chajwanku', que en quechua quiere decir alegre y bullicioso" (Oficialía Mayor de Culturas, 2006: 5). Por otro lado, Manuel de Lucca D., en su *Diccionario práctico aymara-castellano, castellano-aymara* (1983: 27 y 95) afirma que el término "charango" proviene de "*Chara*, muslo o pierna, y *Ancu*, nervio o tendón". En el sitio web, *Altitud*: "La palabra charango deriva de […]: CHARANGA, palabra muy utilizada durante la colonia y que servía para designar a la música de instrumentos metálicos (el charango ha sido considerado como 'bullicioso, estrepitoso', seguramente por su estructura musical de una acústica dominante)". Disponible en: https://www.altitudbolivia.com/2017/11/29/historia-del-charango/

¿Acaso se debe a los materiales de construcción? Una respuesta a estas interrogantes tal vez tenga que ver con la costumbre que se tiene para serenar el charango. Se dice que, gracias a esta práctica, se logra que la música del charango tenga esa característica particular que incita a escuchar las diversas interpretaciones con una música exquisita para el deleite de los oídos. También se debe considerar que las melodías del charango, en diferentes regiones del país, constituyen una de las formas de enamorar y constituir una pareja como podemos observar en la siguiente canción tradicional interpretada con charango:

"Naranjitay
(tradicional)
Am E7 Am
Naranjitay, pinta pintita
Am E7 Am
Naranjitay, pinta pintita
G7
Tei de robar de tu quinta
C
Sino es esta nochecita [bis]
E7 Am
Mañana por la mañanita

Am E7 Am
A lo lejos se te divisa
G7
Am E7 Am
A lejos se te divisa
G7
La punta de tu enagüita
C
La boca se me hace agüita [bis]
E7 Am
Y el corazón me palpita

Am E7 Am
Tus hermanos mis cuñaditos
Am E7 Am
Tus hermanas mis cuñaditas
G7
Tu madre será mi suegra
C
Tu padre será mi suegro [bis]
E7 Am
Y tú la prenda más querida".[4]

Por lo tanto, para investigar sobre el charango en este artículo, conjugamos nuestros conocimientos, sobre todo el de Waldo Panozo (natural de Aiquile), quien aporta en demasía gracias a sus 58 años de experiencia en la elaboración de charangos, siendo un artesano Luthier.

Aiquile, Capital Mundial del Charango

El municipio de Aiquile se ubica en la primera sección de la provincia Narciso Campero,[5] sus habitantes son de origen quechua y se distribuyen en 95 comunidades. Aiquile es recordada, en una etapa de nuestra historia, por la defensa en la batalla de Tenería (20 de diciembre 1828), en el que un grupo de patriotas enfrentaron a los españoles, quienes murieron en el lugar intentando evitar el avance hacia Sucre. Y es por este evento histórico que Aiquile adopta esa fecha como su aniversario. Esta región de Bolivia es

4 Repertorio de *Canciones para charango*, del maestro Héctor Soto. Disponible en: https://charango.online/mejores-canciones-en-charango/

5 Ubicada en el extremo sudeste en el departamento de Cochabamba, este municipio limita al norte con la provincia Carrasco, al sur con Chuquisaca, al este con los municipios Omereque y Pasorapa, y al oeste con la provincia Mizque.

[conocida] por tener varios artesanos dedicados a la fabricación de este noble instrumento musical. En el mes de noviembre se lleva a cabo la Feria y Festival Nacional e Internacional del Charango, donde se dan cita renombrados charanguistas y también aquellos que participan en el festival. El evento cuenta también con la presencia de afamados grupos e intérpretes folklóricos (https://www.ibolivia.org/aiquile-la-capital-del-charango).

Contribuciones tradicionales sobre la construcción del charango en Aiquile

Mi oficio de artesano de estos instrumentos musicales se debe por afición –nos cuenta Waldo Panozo–, que comenzó desde los 12 años porque aprendí a tocar por un amigo que fabricaba charangos, un maestro de instrumentos de cuerda, Pablo Torres, quien vivía al frente de mi casa. Por el interés y la voluntad que tuve, aprendí viendo de sus empleados para luego practicar cuando ellos se iban a almorzar y dejaba de hacerlo cuando ellos regresaban, y solo miraba. Con ello [me] volví muy técnico y comencé a mis 14 años a fabricar profesionalmente charangos, y poco a poco fui mejorando e innovando.

Por la experiencia y el conocimiento que tengo en la fabricación del charango, soy miembro de la Sociedad Boliviana del Charango, quienes me delegan a eventos nacionales e internacionales como jurado. También desde la Alcaldía de Aiquile me otorgaron premios por mi trabajo como artesano constructor.

El charango

El charango tuvo su transformación y construcción a partir “[de su llegada a este territorio] en el transcurso del siglo XVIII por medio de un barco que provenía de las islas Canarias, para llegar a convertirse más adelante en un símbolo nacional y también llegar a popularizarse por una buena parte de las todas las zonas sudamericanas” (“Cómo es el charango boliviano”: https://charango.online). En este artículo también se menciona que las exigencias melódicas que produce el charango tiene una sonoridad que dista mucho de otro instrumento de cuerda.

Paredes (1981:135), refiriéndose a la parte histórica de este cordófono y de otros que se adecuaron en nuestro territorio, dice: “Múltiples han sido los instrumentos musicales introducidos por los españoles a las tierras conquistadas: Los que más llegaron a vulgarizarse fueron la guitarra, el arpa, el charango, el violín”. Este autor afirma acerca de los constructores de charangos: “Los carpinteros mestizos e indígenas que aprendieron a construir guitarras, arpas y charangos imitando a los importados de la Metrópoli, llegaron con el tiempo en hacerlos con suma habilidad y perfección” (1981: 136).

Según Auza (1985: 54), este instrumento

[…] tiene origen en la antigua Vihuela de mano, cordófono introducido a la América durante la conquista y que en esa época (siglo XVI) estaba en apogeo, después de muchos otros ejemplos que nos demuestran la presencia de la Vihuela y por analogía confirma el origen del Charango, cuyo nacimiento (después de librar procesos de transculturación, aculturación como: curiosidad-remedo-afecto-prestigio-burla, etc.), nos induce a pensar que data de fines del siglo XVII y por la región de Potosí.

Señala Tarazona (s.f.) en *Descripción General de Perú (1724-1725)* que se “[se atribuye] a Gerónimo Fernández de Castro y Bocangel, Caballerizo Mayor del Virrey del Perú Márquez de Castelfuerte”, quien dio a conocer un documento histórico en el que se menciona la existencia de un pequeño cordófono en el Virreinato del Perú. En aquel texto hace referencia, además, a mujeres ejecutantes del instrumento, quienes cantan y danzan a la vez un género musical de un antiguo canario, e indica en forma textual: “Tienen [las mujeres] […] especial donaire para cantar con guitarra infusa y baile […] porque yo hasta ahora no he visto alguna que no sepa rasguear la guitarrilla (a quien llaman changango) y zapatear al modo del antiguo canario[…]” (Tarazona, s.f.) Luego este autor hace una descripción del baile canario (“alegre y vivo”), permitido solo para la aristocracia española e indica que es probable que diera el origen a la cueca o a la marinera.

Por otro lado, Cavour (1994: 262) rescata las dimensiones que logró y logra tener este instrumento de cuerda: “[…] el charango tiene su origen en la antigua vihuela de mano, instrumento de tamaño pequeño (agudo), mediano (normal) y grande (grave) de 5, 6 y 7 cuerdas dobles. La iconografía boliviana nos presenta hasta 4 tamaños”.

Díaz (1977: 195) hace una descripción del instrumento de cuerda, el cual posee

> algunos elementos autóctonos como el caparazón de Kirkincho, la afinación *pentatónica* (defectiva), etc., hace verosímil el origen indígena del Charango. Pero un examen imparcial de muchos otros elementos *foráneos* obliga a declararlo derivado del mandolín y guitarra españolas. Las noticias que se tienen sobre el charango criollo son solo de mediados del siglo XVIII.

Díaz, además, da algunas razones sobre su origen: "Finalmente, por ser un instrumento *acórdico*; y la armonía una práctica probadamente postcolonial en América, hacen desvirtuar la popular opinión de creérselo autóctono".

Campos expone algunos datos relevantes de este instrumento:

> este cordófono criollo es de indudable origen europeo pero folklorizado en la zona andina; ha sido adoptado y adaptado principalmente por las parcialidades quechuas bolivianas, en las cuales no existe indígena que no sepa tocarlos (sin excluir, pero con menor incidencia, en los grupos aymaras). La añeja sustitución de la caja de resonancia con el caparazón del armadillo o quirquincho, tan común en Potosí y Oruro, es otro índice de su primigenia tradicionalización en esta zona. Estos antecedentes, así como por ser Bolivia el lugar donde más se cultiva el Charango, dan autoridad para considerarlo un instrumento nacional (Campos, 1978: 7).

Campos (1978: 7) resalta algunas partes y características de este instrumento: es un "cordófono compuesto (en los que el cuerpo de resonancia va unido al mango) y pertenece a la familia de los laúdes y presenta una especie intermedia entre la guitarra y el mandolín moderno".

Paredes (1997: 141-142) menciona a "los instrumentos musicales de caja que se fabrican en el departamento de Cochabamba, comprenden desde el arpa hasta el charango, sin olvidar mandolinas, guitarras y violines que son de preferencia del nativo" Y después continúa: "El charango es el instrumento preferido por el mestizo de las provincias y por el indígena de todo el valle. Representa para él un compañero inseparable de su vida –como la quena para el aymara–; lo porta en sus viajes, lo usa en las fiestas y en los entierros, en los bautizos, en los cumpleaños y en todo momento significativo de su existencia" (Paredes, 1997: 141). El autor indica que "hay charangos que tienen sonido ronco y otros agudos, estos llamados popularmente llokhallas. El timbre, según muchos informantes, depende de la voluntad con que ha sido trabajado. Cuando el hombre está de mal humor no debe fabricarlo, porque el instrumento copia en su sonido ese momento emocional del fabricante"

Antezana menciona que el "origen del nombre charango, del aymara *char anku*, que significa tendón reseco o bien en quechua, *chajwanku*, que quiere decir alegre o bullicioso" (Antezana s.f.: 25). Menciona también que su aparición y expansión por el territorio nacional fue gracias al trueque, lo que originó que la gente del lugar lo imiten, ya que el original era para la clase alta. Indica también que el charango es fabricado con materiales al alcance de la gente, como con pedazos de árboles, caparazones de quirquinchos, las cuerdas hechas con tendones o con los intestinos de las llamas, manteniendo la forma abombada de la época colonial (Antezana s.f.: 26).

Ponce (1969) menciona que, gracias a los cronistas de la época, ahora sabemos que en los primeros tiempos del Virreinato el teatro ocupaba un papel importante en lo social, pues las funciones eran realizadas en tablados callejeros, donde, entre la comedia, música, danza y coros, aparecía un

> Instrumento musical de cuerdas que llamó la atención de los nativos en la fiesta a la llegada del Virrey Morcillo y en su homenaje en Potosí (1716), donde se dieron representaciones teatrales y los nativos eran parte con sicus y quenas en el acto, y es Sayri Willca, nativo de Tarapaya, eximio intérprete de quena, quien quedó fascinado con la guitarra, buscando serenatas típicas por las noches; en ese tiempo aprendió a tocar, trabajó en el taller de escultura de Gaspar de la Cueva haciendo santos engomados donde tallaba cabezas y manos. Willca, no conforme con tocar, realizó con sus manos un instrumento de cuerda que no le salió como pensaba para expresar lo que sentía por su tierra, notas dulces igual que su quena (Ponce, 1969: 21).

Una noche, Willca, a orillas del río Chectakala, mientras se hallaba sentado y tocando con su quena un huayño, de pronto se puso en pie y se dirigió a su casa. Levantó el instrumento que talló, lo afinó como su quena. Cambió el encordado varias veces hasta lograr la afinación deseada y así comenzó su aprendizaje. Luego llegó a la madurez, regresó a su pueblo natal y presentó a consideración su grupo musical y arregló una reunión

para presentar el instrumento musical que despertó admiración en la juvenil concurrencia. Una chica, después de contemplar el instrumento, solicitó que ejecutase su "chajhuncu" ("alegre y bullicioso instrumento") y así se llamó "chajhunco", y con el pasar del tiempo tomó su forma definitiva: "charango". Desde ese día para adelante su inventor-creador y otros más se dedicaron a fabricarlo ahora en una sola pieza, haciendo la caja de madera muy fina, de varias piezas, de forma irregular y con vistosas combinaciones de maderas de color natural, hasta llegar a fines de 1780, cuando aparecieron charangos fabricados con el caparazón del quirquincho y de ahí en adelante sufrió muchas innovaciones –en su forma– por casi todo el Tahuantinsuyo (Ponce, 1969: 21).

Corso, en *El Charango encantado* (2013), da a conocer la historia de un niño llamado Amaru y cómo se concibió el instrumento de cuerda. Todo comenzó con la ocupación del pequeño, que era pastear ovejas. Un día su comunidad fue invadida por los españoles al mando de Pizarro y todos los nativos fueron encadenados y llevados a Potosí. Muchos de ellos fueron obligados a trabajar en los socavones, y otros se trasladaron a un pueblo llamado Salinas de Yocalla, entre ellos la familia de Amaru. La caravana de indígenas y llamas se internaron en el Valle. A orillas del río se veía, imponente, un templo católico, donde las faenas se reinician y centenares de indígenas eran encomendados como aprendices de pintores, talladores o bien decorando el templo. El padre de Amaru fue uno de esos aprendices y el destino del niño era hacer lo mismo, sin embargo, en su caso aprendió a trabajar la madera y, con el tiempo, vino la influencia de la música popular española, acompañada de vihuelas: Al mezclarse esta con la música nativa, surgió el folklore musical criollo (Corzo, 2013: 1-5).

El maestro de la capilla, que era músico y compositor, enseñó a los nativos a leer e interpretar los instrumentos musicales. Amaru absorbió el arte siendo tan joven y así adquirió la técnica de ejecución del instrumento de cuerda, pero no pudieron eliminar la cosmovisión andina de los indígenas. Entonces Amaru trabajó en el invento de un instrumento musical y cuando concluyó lo llamó *c'hajuaku walaychito* (por lo chillón y su afinación aguda con cuerdas de tripa de gato). Hasta que un día en el pueblo se anunció la Fiesta de Exaltación de la Cruz, el calor de lo huayños y las tonadas atravesaban las calles. Pasada la misa de Pascua, el entusiasmo surgió y se inició la fiesta. Y es así como Amaru sacó al *walaychito*, olvidó sus penas y se alegró rasgueando sus tonadas, ganándose de esa manera una prqueña parte del corazón del criollo español. En las diestras manos de Amaru, *c'hajuaku walaychito* no dejó de chillar. La euforia estaba en el aire y la alegría de las imillas parecía no tener fin. Luego emprendieron retirada y pese lo vivido, Amaru quedó triste por el relativo éxito de su invento. Entonces se le ocurrió dar a conocer su invento al maestro de la capilla, quien se sorpendió al verlo y mucho más al escucharlo. Pero este no pudo pronunciar en idioma quechua *c'hajuaku* y así lo bautizó como charango (Corzo, 2013: 5-13).

Mendivil da a conocer que "la memoria colectiva andina sostiene que el charango surgió como un intento de ridiculizar la guitarra, el instrumento por excelencia de la sociedad seglar colonial […] el indio redujo sus proporciones hasta convertirla en un mero objeto ornamental y solo después de un largo proceso creativo fue dotándolo de musicalidad" (Mendivil, 2003: 63).

El autor indigenista José Castro Pozo, relaciona al charango con un mito de origen, un mito que recogió de su padre, Hildebrando Castro. Sin embargo, Mendivil afirma (disculpándose de antemano), que este solo se trata de un cuento infantil y una de las versiones es la siguiente:

> "Un indio abandonó su pueblo natal en las alturas en busca de mejor vida, yendo a afincarse como colono en las zonas de montañas y, cansado de los abusos, decidió regresar a su pueblo, tomando consigo a su mascota, un pequeño armadillo. Extraviados, ambos pasaron mil penurias, mas durante todo ese tiempo el animal consoló al indio cantándole hermosas melodías. Después de varios días de hambruna, el quirquincho murió de inanición, pidiéndole al hombre que comiera de sus carnes para salvarse. El indio, agradecido por el sacrificio de su mascota, tomó su caparazón e hizo de él un instrumento con el cual cantar con su amigo". Según Fernández y Echarte (1987), la palabra charango proviene de la cultura quechua cuyo idioma, el runa simi, denomina a este instrumento *chawaqku*, que significa alegre y bullicioso como el carnaval (Mendivil, 2003: 64).

En el cuento "El quirquincho músico" se hace mención a un armadillo viejo, nacido en un arenal de Oruro. En esta historia, el quirquincho tenía afición por la música y se emocionaba al escuchar cantar a las ranas en noches de lluvia. Un día enloqueció cuando unos canarios amarillos y luminosos, como caídos del sol, pasaron cantando en una jaula que un hombre llevaba y los persiguió hasta la arena. No los alcanzó, sin embargo, y lo único que deseaba era cantar como ellos y también como los otros animalitos, pero estos solo se burlaban de él.

> El armadillo pasó de regreso por la choza del hechicero Sebastián Mamani, que se compadeció y podía hacerlo cantar, pero a costa de su vida; el quirquincho amaneció cantando en manos del mago y cuando los animales escucharon la música que producía, dijeron que el armadillo tenía la mejor voz de todo el mundo, muertas de envidia. Lo que no sabían es que, como todo artista, el armadillo, había dado su vida por el arte (Cavour, 1988: 181-182).

Procesos de construcción del charango

En primera instancia mostraremos algunas de las investigaciones de autores relacionadas con nuestro instrumento musical de estudio. Veremos su origen, sus transformaciones, características, virtudes, costumbres de expresiones, ritos o mitos, aspectos que lo han ido valorizando en nuestro medio a través del tiempo y sobre todo en Aiquile. Luego procederemos a mostrar la descripción que hace Waldo Panozo, artesano constructor, quien domina el rubro desde hace mucho tiempo, revalorizando e innovando el charango (cada vez que los construye le da un toque personalizado).

En la *Nueva Corónica y buen gobierno*, de Guaman Poma de Ayala, aparece el dibujo de un instrumento de cuerda traído por los conquistadores en la fiesta de los criollos y criollas. Por su lado, Bartolomé Arzans de Orsúa y Vela, indica la realización de fiestas con estos instrumentos e identifica a la vihuela. Este instrumento cordófono está plasmado en diferentes dibujos y en específico en la lámina "República de Bolivia, Oruro", que aparece en *El Álbum de Paisajes, tipos Humanos y Costumbres de Bolivia (1841-1869)*, de Melchor María Mercado.

Con respecto a la fabricación, la realizan solo los hombres por ser un trabajo pesado, y las mujeres se dedican a comercializarlos. La fabricación del charango se hace constantemente, pues es su forma de vida. Los charangos que construyen y sus diseños son personalizados en la forma de la caja de resonancia.

La construcción del charango comienza con el secado de la madera, poniéndolo a nivel. Se prosigue con el cavado, luego el vaciado, posteriormente se talla, se lija, se barniza, se colocan las cuerdas, y se afina (con un dispositivo electrónico que detecta el tono de las cuerdas a la tonalidad de un piano 440 a mi natural. Se hace lo mismo con otros instrumentos musicales como el ukelele, las concertinas y otros: Su procedidemiento es a nivel universal).

La cantidad de charangos que se elaboran van de seis a diez y se lo hace en un lapso de tres a seis meses, con un trabajo personalizado de acuerdo a las sugerencias del comprador y al tono requerido. Como se vio, el artesano es el que se encarga de todo el proceso, desde la construcción hasta la comercialización.

Variedad de charangos realizados

Los instrumentos se van diseñando de acuerdo a la experiencia del artesano, como el ukelele (de cuatro cuerdas), charango (cinco líneas juntas forman diez cuerdas), guitarra (seis cuerdas), roncoco (diez cuerdas octavadas); actualmente se hacen instrumentos de acuerdo a su sonoridad y facilidad de ejecución como ronrocos, charangos profesionales en escala 38 y en equipos de sistema fishman electroacústico, charango acústico, charango boca redonda, con boca mariposa, charango barítono, charango soprano, charango normal y charango *lakampiado* para la música del Norte Potosí por sus tonadas y todo concerniente a la música de cuerdas.

Materia prima y otros materiales utilizados

Las materias primas que se utilizaba para construir el charango eran el naranjillo, el soto mara, la *jarka*, maderas ya en extinción en Aiquile. Actualmente se las trae de Santa Cruz: El hichiturito (parecido al naranjillo), jacaranda (madera preciada), guayacán (madera verde) y otras maderas como el cedro, el nogal (para la fabricación de la guitarra se trae el nogal Verdolago de Tarija) y el pino de madera canadiense es traído de Estados Unidos. El pino oregón fue traído desde los Estados Unidos por los Barones del Estaño, los potentados Patiño, Aramayo y Hoschild. Se importó aquel para ser utilizado en las minas como durmientes y soportes, ya que tiene mejor aguante que el metal, pues este se oxida.

Otro material utilizado es el ébano, traído de Sudáfrica y utilizado para la construcción del diapasón[6] de la guitarra, el charango y el ronroco y comprada con moneda extranjera; las cuerdas son adquiridas de Argentina e

6 Pieza alargada y estrecha que cubre el mango y sobre la que se presionan las cuerdas para tocar el instrumento.

Italia; las clavijas de China, pero los primeros fabricantes fueron los japoneses que ya dejaron de hacerlas. Las hay doradas y plateadas; el barniz que se coloca es de industria brasileña o americano para un mejor aguante y brillo. Y son personas particulares las que se dedican a comercializar, transportar y hacerlas llegar del exterior.

La madera es adquirida y enviada por flota desde Santa Cruz y se lo hace en diversas cantidades: De 20, 30, 50 o 100 unidades debidamente cortadas y de acuerdo a los moldes de cartón (enviados desde Pailón, Santa Cruz) del tamaño del "cavado"[7] para los futuros instrumentos. La materia prima que llega entra en un tratamiento de secado por un lapso de cuatro a ocho años. Waldo realiza un trabajo constante de construcción de instrumentos musicales de cuerda en su domicilio-taller ubicado en el Barrio Minero Alalay, calle Primero de Mayo, esquina La Salvadora (Cochabamba).

Herramientas para la construcción del charango

Los trabajos en su gran mayoría son realizados a mano,es decir, de modo artesanal. Por ello, existen diferentes herramientas que ayudan a la construcción de este instrumento. Las herramientas varían en su forma, tamaño y también de acuerdo a la tarea que se tiene para cada una de ellas, siendo diferentes y variadas:

- Cepillo de mano. Los hay de diferentes tamaños y formas, los hay para realizar cortes más finos, cepillar la madera, cortar el diapasón, rebajar la tapa y cepillar la madera cuando está en bruto antes del tallado y el cavado.
- Sierra circular para cortar. Es un disco para cortar la madera en diferentes formas y grosores.
- Sierra cinta. Necesaria para cortar el grosor que se desee, especialmente para la madera pino, pues esta es suave y demasiado delicada. Se la coloca como puente dentro del charango para que soporte la boca.
- Escofina. Es una herramienta para el pulido, fricción y acabado. Ayuda a dar forma al instrumento.
- Lima media caña. Sirve para afinar el instrumento.
- Espausa. Cepillo que afina la madera, se lo maneja con las dos manos y otras herramientas.
- Formones de todo tamaño. Sirven para el tallado del charango, para cavar la parte interna.

Sonoridad del charango

El serenado

El serenado es una costumbre que se tiene desde tiempos ancestrales. Cada constructor de instrumentos o intérprete de música, sabe que el charango que no está serenado no tiene esa melodía que hechiza y logra que los oídos sean deleitados con la melodía que sale de este instrumento.

> Estos lugares donde se serena al charango se encuentran entre los ríos, las vertientes, las montañas altas y también en lugares donde no han pisado las personas. Antes se hace pasar una mesa blanca que lo realiza un viejo Amauta y él mismo llevará los charangos a esos lugares [donde] nosotros no podemos entrar ni pisar. Se debe llevar casi a la media noche y dejarlos hasta el día siguiente. Solo se queda el Amauta a vigilar. Se recoge cuando ya el instrumento empieza a tocar solo, esa es la señal (Copa, 2023: s/n).

Sino se realiza esta ceremonia, las melodías que salen del charango no serán del gusto de la gente. Cualquiera que se dedica al rubro musical, especialmente los constructores de instrumentos de Aiquile, realizan este rito. Por eso los instrumentos deben tener buena calidad.

En cuanto al serenado del instrumento de cuerda, Corzo (2013) cuenta que Amaru sentía que le faltaba algo para agregar a su invento y para que su *walaychito* suene mejor. Se dirigió a media noche al Puente del Diablo y, transpirando y con las manos temblorosas, sacó el charango de su *kepi* y lo depositó a orillas del río. Esperó, cubriéndose del frío con su poncho. Luego pijchó coca hasta dormirse y soñó que del río salían unas sirenas con rostro de doncellas. Con su voz estas producían hermosura al igual el bello instrumento de Amaru. Ambas encantan a las gentes con sus notas… al amanecer despertó y levantó su charango serenado. Retornó al pueblo tocando "kálampeadas" y "burrukjatinas" y fue divulgando lo vivido. El pueblo lo recibió con espanto,

7 Palabra utilizada por Waldo para referirse a un proceso donde se remueve el material de la superficie sólida de la madera.

pero se impuso su fama de músico y su invento, ya que tenía el hechizo. El testimonio de Amaru quedó en la cumbre del arte indigenista y fue moldeada en la portada pétrea del templo de Salinas de Yocalla: Ahí se enccuentran, entre el sol, la luna y las estrellas, dos sirenas tocando sus charangos. Artistas indígenas como Amaru y su padre labraron la piedra para siempre, quedando como testimonio eterno en Potosí, cuna del charango (Corzo, 2013: 13-15).

Ritual y creencias

En las creencias de nuestros antepasados están los hombres que les gusta tocar charango en Potosí, donde se fabrican charanguitos con la espalda pintada de verde y cuerdas de acero. Son usadas en tonadas potosinas cuando los compran y los llevan a la boca mina para que el tío lo toque y tenga mejor sonido. Otros los dejan "en techo" para que mejore la sonoridad. Waldo refiere que el instrumento, cuanto más lo tocan, más se abre el sonido y se vuelve maravilloso. Hoy en día se continúan fabricando charangos de espaldas verdes y la *khonkhota* (parecida a la guitarra), es de madera laminada y suave, generalmente hecha en las zonas rurales. Es tocada en el Norte Potosí durante Todos Santos, fiestas comunitarias, agrarias, rituales religiosos, en la *ki'llpa* de llamas u ovejas, fechas donde las mujeres entonan las canciones y los hombres tocan al ritmo de la melodía.

El único ritual que Waldo acostumbra hacer, es la *ch´alla* de cada año en Carnaval para agradecer a la madre tierra. Se vierte singani y se coloca serpentina a las patas de los "bancos" (mesas de trabajo). Estas son tablas firmes de madera (de 30 a 35 centímetros de grosor y 2,60 de largo). Son bancos individuales que contienen las herramientas y que se utilizan para realizar los cavados de los instrumentos musicales.

Comercialización

La comercialización de estos instrumentos musicales de cuerda se realizan durante la Feria de Alasita, en el taller, por medio de las redes sociales, en páginas de Internet o bien utilizando sus tarjetas de presentación. Quienes compran los charangos, en su mayoría, son extranjeros y son ellos quienes recomiendan el trabajo de Waldo a otras personas, generalmente de Suecia, Japón, Colombia, Perú, Chile, España, Italia y de Estados Unidos. Cuando alguien requiere un charango, llaman a Waldo e indican las particularidades que requieren (como los materiales necesarios para su construcción). Para esta finalidad se envían fotos del proceso de construcción, graban audios y de esa manera hacen escuchar el tono de las cuerdas antes de ser enviados.

En su mayoría, la clientela de este instrumento son conjuntos musicales, integrantes del conservatorio, intérpretes de música clásica que los adquieren en cantidades, y una gran parte son adquiridos por coleccionistas extranjeros.

Conclusiones

Realizamos esta investigación sobre el charango por ser Bolivia un país con diversidad, identidad cultural y expresiones artísticas. Este instrumento es una herencia histórica que, hábiles indígenas durante la Colonial, fueron desarrollando y transmitiendo a través de *años*, *décadas* y *siglos*, hasta llegar a nuestros artesanos constructores de distintos departamentos. En Aiquile, de manera particular, aquellos artesanos transformaron e innovaron la construcción del charango, mejorando la técnica y colocando aditivos con materiales nobles, tallándolos de acuerdo a su inspiración para ser más atractivos para su comercialización. Así se originó al principio, dándonos a entender que este instrumento se irá adaptando todo el tiempo y el sonido que interpreta será *siempre único*.

Con esta contribución se pudo ver la materia prima utilizada, las herramientas y la forma de elaborar este instrumento musical. Quisimos resaltar el sentimiento que ocurre en este proceso de construcción gracias a la habilidad del fabricante, quien con sus manos expresa su sentir, logrando elaborar hermosos y fantásticos charangos que tienen voz al momento de ser rasgueados. Estos expresan diferentes sonidos y ritmos que se unen desde que fueron creados por primera vez e influenciados por la religión católica que impusieron los conquistadores y la religión ancestral indígena. Desde su interior sale un sonido brillante, agudo y cálido que llena el espacio del sentir de un pueblo en sus notas, con hermosas melodías que deleitan el oído de quienes lo pueden escuchar.

Bibliografía

AUZA LEÓN, Atiliano.
1985. *Historia de la música boliviana*. Amigos del Libro. Cochabamba, Bolivia.

CAMPOS IGLESIAS, Celestino.
1978. *El charango. Su teoría y práctica musical*. Fotolitográfica Marte. s.l.

CAVOUR ARAMAYO, Ernesto.
1994. *Instrumentos musicales de Bolivia*, La Paz, Bolivia.
1988. *El charango. Su vida, costumbre y desventuras*. CIMA. La Paz, Bolivia.

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA.
1988. *Instrumentos musicales de América Latina y El Caribe*. BINEV. s.l.

CORSO CRUZ, Cristóbal.
2013. *El charango encantado. Señor de la Veracruz*. Potosí, Bolivia.

DÍAZ GAINZA, José.
1977. *Historia musical de Bolivia*. Crítica. La Paz, Bolivia.

OFICIALÍA MAYOR DE CULTURAS.
2006. *El charango: Patrimonio Cultural Boliviano*. Gobierno Municipal de La Paz. Unidad de Folklore y Patrimonio Intangible. La Paz, Bolivia.

PONCE DE LEÓN. Enrique.
1969. "Origen del charango". En: *Cultura Boliviana*, vol.VI, núm. 34: 21.

ALTITUD BOLIVIA

2017. "Historia del charango". https://www.altitudbolivia.com/2017/11/29/historia-del-charango/

ANTEZANA FERNÁNDEZ, Grace Valeria.
s.f. "Valoración turística de la Feria y Festival Internacional del Charango en el municipio de Aiquile-Cochabamba en la actualidad". https://repositorio.umsa.bo/bitstream/handle/123456789/6823/TesisdeGradoGraceValeriaAntezanaFernandez1.pdf?sequence=1&isAllowed=y

ASOCIACIÓN DE GOBIERNOS AUTÓNOMOS MUNICIPALES DE COCHABAMBA.

s.f. "Aiquile". http://www.amdeco.org.bo/enlacemunicipios/aiquile.php.

CHARANGOS BOLIVIANOS.

s.f. "Charango boliviano". https://www.charangosbolivia.com/

CHARANGO.ONLINE.

s.f. "Mejores canciones en charango". https://charango.online/mejores-canciones-en-charango/

IBOLIVIA.ORG

s.f. "Aiquile: La capital del charango". https://www.ibolivia.org/aiquile-la-capital-del-charango

MENDIVIL, Julio.
1999. "La construcción de la Historia: El Charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana". https://www.academia.edu/40174650/Historia_del_charango_Julio_Mendivil

TARAZONA, Federico.
s.f. "El charango". https://www.federico-tarazona.com/el-charango.html

Entrevista

Manuel Copa. Constructor de charangos en Aiquile. Aiquile, Bolivia. Entrevista realizada por Magdalena Callisaya (noviembre de 2002).



Figura 1: Taller de Waldo Panozo en plena fabricación del charango.
Fuente: Waldo Panozo (2023).

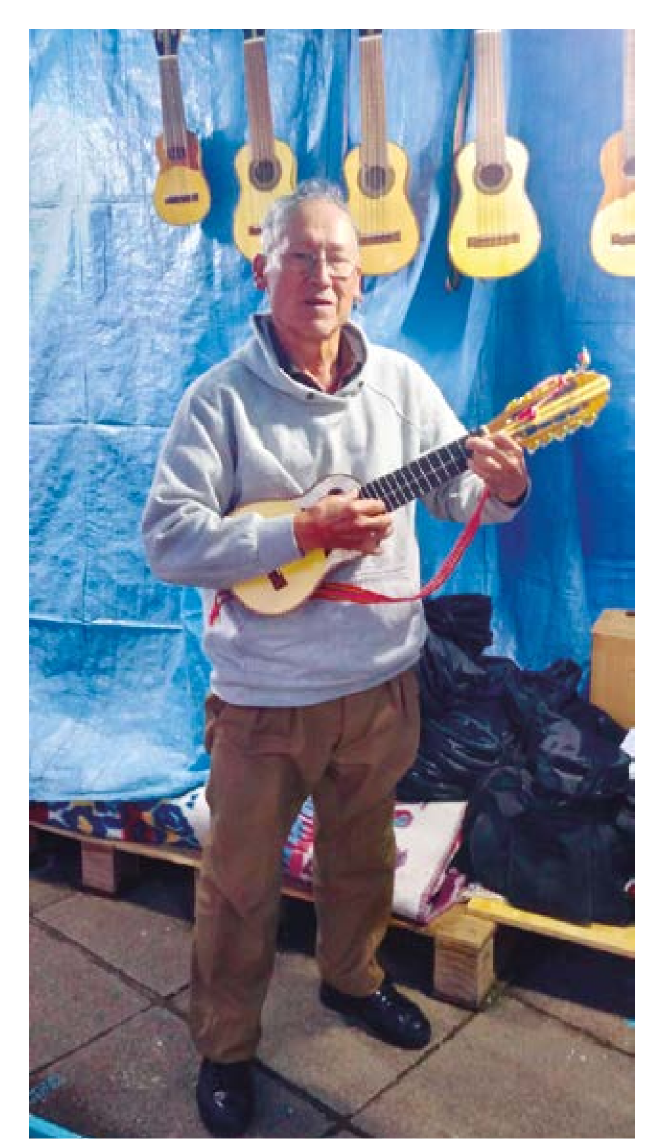


Figura 2: Waldo Panozo en la Feria de Alasita vendiendo los charangos que fabrica.
Fuente: Fotografía de Ana Calanis (2023).

LA VOZ DEL *PUTUTU* O *HUAYLLAQUEPA*

Inocencio Lima Quispe[1]
Carla Nina Lopez[2]

"*Uka jacha uru jutaskiway*", se escucha resonar fuertemente en *Insurgentes*[3] (2012) y a continuación se puede percibir en el ambiente una composición de bravos sonidos posiblemente de *q'enas, phuñas*, *pinquillos* y *pututus*, seguidos de cientos de voces: Juntos se oyen como el rugir de la tierra que estremece todo nuestro ser o, por lo menos, esa fue nuestra percepción al recordar esta escena.

Quienes hemos tenido esta experiencia "auditiva" en la vida real o a través de algún medio, no podemos evitar reproducir todas las sensaciones y vibraciones que siente no solo nuestro oído sino nuestro cuerpo entero, pues cada una de estas notas viaja por el ambiente e irrumpe melodiosamente, con fuerza, en lo más íntimo de nuestro ser.

Notas que no responden precisamente a una métrica, a un ritmo, al sistema formal que conocemos, sino que son el resultado de años y de generaciones que han traducido facetas de la vida cotidiana en cada vibración que sale de estos instrumentos musicales nativos (como el *pututu* o *pututo*), instrumento que escucharemos y al cual nos acercaremos para conocerlo más. Su fabricación ha quedado ya casi en el olvido, pues quienes lo consideraban solamente un medio de comunicación, piensan ahora que este ha sido reemplazado por el petardo[4] o bien por las redes sociales. Por otro lado, quienes no consideran al *pututu* como un instrumento musical, no han entendido su significancia para dar origen a otros instrumentos que conocemos hoy en día.

Durante la búsqueda nos hemos encontrado con *pututus* hechos de metal, cerámica, madera, hueso, pero todos con una tradición musical, social y cultural tan fuerte que ha trascendido el tiempo hasta nuestros días. Por eso la importancia de conocer cuál ha sido la tradición de estos sonidos, de estas melodías que silenciosamente siguen retumbando en varios rincones de nuestras *marcas*.

El *pututu* en el tiempo

El cronista español Miguel Cabello Valboa relata el mito de Naylamp y el origen de los gobernantes de Lambayeque (costa norte del Perú), de la siguiente forma:

> Dicen los naturales de Lanbayeque (y con ellos conforman los demás pueblos a este valle comarcanos) que en tiempos muy antiguos que no saben numerarlos vino de la parte suprema de este Piru con gran flota de Balsas un padre de Compañas, hombre de mucho valor y calidad llamado Naimlap y consigo traía muchas concubinas, más la muger principal dicese auerse llamado Ceterni trujo en su compañía muchas gentes que ansi como á capi tan y caudillo lo venian siguiendo, más lo que entre ellos tenía más valor eran sus oficiales que fueron quarenta, ansi como Pita Zofi que era su trompetero ó Tañedor de unos grandes caracoles… (Cabello Valboa, 1951: 327).

Culturas preincaicas como esta creían que los dioses habían llegado del mar por la razón ya citada. En la adaptación de este texto hecha por Lizardo Tavera Vega, se habla del "trompetero oficial" (uno de los cargos más prestigiosos) llamado Pita Zofi, quien se encargaba de hacer sonar el *pututu*.[5] Se trataba, sin duda, de un Cargo s importante para ser parte del cortejo que acompañaba a Naymlap.

---

1 Nació el 28 de diciembre de 1957 en la provincia Aroma, comunidad Villa Concepción de Belén.

2 Bibliotecóloga de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Actualmente trabaja como auxiliar de archivo a.i. en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Correo electrónico: carlilla_20@hotmail.com

3 Película del director boliviano Jorge Sanjinés (1936). También dirigió, entre otras: *Ukamau* (1966), *El coraje del pueblo* (1971), *La nación clandestina* (1989) y *Juana Azurduy, Guerrillera de la Patria Grande* (2016).

4 Objeto pirotécnico en forma de tubo y relleno de pólvora, el cual, cuando se enciende la mecha (ubicada generalmente a un costado), produce una detonación sonora y luminosa.

5 Ver *Naymlap y el origen de los Señores de Lambayeque,* disponible en: https://www.arqueologiadelperu.com.ar/naymlap.htm

Más adelante desarrollaremos la relación entre los grandes caracoles (o conchas marinas) y el *pututu*. Revisando la obra de Huamán Poma encontramos las siguientes referencias:

> Hatun chasqui [postillón principal], churo mullo chasqui [que trae caracol]
>
> Estos chasqueros [mensajeros] gouernaua este rreyno y era hijo de curaca fiel y liberal. Y tenía una pluma quitasol de blanco en la cauesa y traya por que le viese de lejos el otro chasque. Y trayya su tronpeta, putoto[6] para llamar para questubiera aprexado, llamándole con la guaylla quipa [trompeta]. (Guamán Poma de Ayala, 1980: 323).
>
> […] y dentro la montaña, muchos yndios con sus hondas y lansas y guaylla quipa (Guamán Poma de Ayala, 1980: 413).
>
> Tenían los Ingas y Capac Apo tambores grandes con que se holgavan y lo llamaban pomotinya y trompeta guayllaquipa pututu (Caballero Farfán, 1988: 56).

Edgardo Civallero a propósito del registro que algunos cronistas hacen, señala:

> Por su parte, Las Casas (ca., 1520) refiere el uso de trompetas y "bocinas" en los conflictos bélicos:
>
> Llegados los ejércitos a aquel lugar, el capitán general hacía señal que arremetiesen con un caracol grande que suena como una corneta; en otras partes con un atabal chiquito que llebaba consigo al hombro; y, en otras, con otros instrumentos de huesos de animales o de pescados que hacen algún sonido… [junto a] la vocería y halgazara de las tropas, los toques penetrantes de sus quipas y bocinas, el son ronco y monótono de innumerables tambores de guerra, el choque de unas armas con otras…
>
> El cronista Cristóbal de Molina cita las conchas marinas en sus "Ritos y fábulas de los Incas", diciendo que "hacían el taqui llamado guarita con las guayllaquepas y caracoles" y que "Venían […] tañendo con unos caracoles de la mar oradados, llamados gayllaiquipac". Su par Juan de Santa Cruz Yamqui Salcamaygua, al referir las batallas entre los soberanos incas Huáscar y Atahualpa en sus "Relación de antigüedades deste Reino del Perú", nombra las "guayllaquipas". Bernabé Cobo hace lo mismo en su "Historia del Nuevo Mundo" (1653), cuando se refiere a algunos bailes que realizaban "tocando unos caracoles grandes de la mar". Garcilaso de la Vega, al hablar del pueblo andino Huanca en los "Comentarios de Reales de los Incas", dice que usaban "una manera de bozinas" hechas de cráneo de perro. Por su parte, el padre J. de Arriaga, en "La extirpación de la idolatría en el Perú" (1621) menciona trompetas de calabaza ("pututu"), de metal y de cráneos de venado, que servían "en las fiestas paganas a la gente para adorar a sus ídolos". En la relación de los primeros frailes agustinos en el Perú se indica que se usaban "trompetas" de bronce, plata y cobre para adornar huacas o ídolos incas, como los llamados Catequil y Tantazoro. Por último, las "Constituciones Synodales del Arçobispado de los Reyes" ordenaron, en 1613, que no se permitieran danzas y ceremonias con instrumentos "infectos" como las trompetas de cráneo de guanaco" (Civallero, 2008: 14).

Aerófonos o instrumentos de viento, las trompetas

En cuanto a los tipos de instrumentos conocidos en la época prehispánica, presentamos un cuadro que bien podría resumir los diferentes tipos que se analizan.

CLASIFICACIÓN DE INSTRUMENTOS PREHISPÁNICOS				
Denominación	**Composición**	**Curt Sachs y Erik M. von Hombostel (1914)**	**Jiménez Borja, Arturo (1951)**	**Caballero Farfán, Policarpio (1988)**
Membranófonos	membranas con sonido	X	X	X
Idiófonos	con sonido propio	X	X	X

6 Trompeta de caracol.

Cordófonos	cuerdas con sonido	X	el autor señala que las cuerdas llegaron con la Conquista	
Aerófonos	aire con sonido	X	X	X

Fuente: Elaboración propia en base a la bibliografía consultada.

Los aerófonos son instrumentos de viento, de embocadura natural que pueden considerarse como los más antiguos dentro de su género. Pertenecen a este grupo: El *pututu*, la *q'epa*, la *anka q'epa* y la *wailla q'epa.*[7]

Estos instrumentos combinan el aire con sonido, aunque las caracolas marinas, además de esta categoría, son también consideradas como instrumentos idiófonos, pues emiten un sonido muy particular.

> En su texto Civallero las denomina trompetas naturales andinas,[8] otros autores como Caballero Farfán (1988) la denominan instrumento de viento andino que en su antecedente arqueológico estaba hecho con caracola marina (originalmente se usaba *strombus Galeatus*, del género *spondylus*). Sus primeras referencias se encuentran en Chavín de Huántar, importante e influyente urbe ceremonial peruana. En la plaza circular semihundida de dicho sitio arqueológico aparecen grabados que representan dos personajes soplando trompetas de concha (Civallero, 2008: 8).

La palabra *pututu*, es completamente onomatopéyica,[9] y se origina gracias a su primera sílaba que, alargando la pronunciación de la vocal *u*, imita el sonido de instrumento.

Esta bocina o trompeta de caracola era importada del norte del Itsmo de Panamá, donde viajaban balsas peruanas llevando oro, ropa y muchos objetos de arte que los cambiaban con dichas conchas marinas, perlas y esmeraldas.

En cuanto a los sonidos que emite el *pututu*, Caballero Farfán (1988), señala que este no es un instrumento que produce melodías, pues modula un solo sonido, una sola nota musical. Basándonos en las anteriores aseveraciones, el *pututu* como instrumento aerófono, como trompeta natural andina, es un instrumento musical milenario que se constituyente en el antecedente arqueológico de instrumentos de viento, por lo tanto y dejando de lado las definiciones "formales" de lo que constituye un instrumento musical, y basándonos en el origen, uso y convivencia con su entorno, el *pututo* o *pututu*, sí es un instrumento musical sagrado, como dice Huanca Condori (2007), que en sus orígenes estaba presente en la vida social misma de los pueblos.

El uso del caracol marino era casi general en todos los pueblos de la antigüedad. Los hindúes lo emplearon, con el nombre de *cankha* en las ceremonias religiosas, en las procesiones y en los santuarios de sus divinidades. Los griegos no fueron ajenos a su uso y lo denominaban *stromphos*. Los antiguos mexicanos lo conocieron también desde los más remotos tiempos, siempre en calidad de trompeta, y los historiadores mexicanos admiten, a su vez, que fue el precursor de los instrumentos nativos de viento. Gunnar Landtman (citado en Caballero Farfán, 1988: 58, refiere que en Nueva Guinea el cacique llevaba en la mano "una trompeta de caracola ante su boca cuando hablaba a su pueblo, de modo que su voz tenía un sonido muy hueco".

El *pututu*

Revisemos algunas definiciones del *pututu* para comprender su tradición y ejecución.

> El *pututu* o *pututo* es un instrumento de viento andino, que originariamente se fabricaba con una caracola marina de tamaño suficientemente grande para emitir un sonido potente. Con la introducción del ganado vacuno después de la conquista española, los indios quechuas comenzaron a diversificar sus instrumentos de viento haciéndolos con los cuernos de estos animales, uno de los cuales se ha dado en llamar también «pututu» en algunas zonas de los Andes.

7 Nombre que se le asignaba a los *pututos* antiguamente.

8 Se las llama naturales porque no poseen mecanismos para modificar la altura del sonido, es decir, no cuentan con orificios o válvulas que permitan variar la longitud de la columna de aire para obtener diferentes "notas".

9 Formación de una palabra por imitación del sonido de aquello que designa.

> El *pututu* era utilizado por los quechuahablantes en tiempos prehispánicos, sobre todo en la etapa de la conquista incaica, para llamar a reuniones o dar avisos de algo (educalingoes: "pututu").

Hemos revisado también algunos diccionarios que podrían aportar otros elementos en este apartado.

De Lucca D. (1983) define al *pututu* como una "bocina de cuerno, cuerna, trompeta de cuerno".

En el *Diccionario religioso aymara* se lee: "Cuerno de bóvidos que se usa para llamar a la gente para reuniones o ceremonias religiosas" (Hans van den Berg, 1985: 148).

Ahora también tenemos las definiciones en quechua de *huayllaquepa*: "Trompeta de caracol". González Holguín (1989) señala: "Caracol bozina. Huayllaquipa". El nombre aymara de este instrumento es *pututo.*

> El nombre actual del instrumento es *pututo*, el antiguo "huaylla-quepa" [...]. Utilizaban el caracol perforado el ápex: unas veces con embocaduras de metal o caña y las más sin ellas tañían la trompa. [...] El uso de los caracoles, antes tan universal, ha quedado limitado al departamento del Cuzco y allí confinado a dos áreas: Paucartambo y Pisac (Ricardo A. Zavadivker, 1977: 8-35).

En el diccionario de Lira las definiciones son similares: "[*pututu*] Trompeta hecha utilizando la concha de los moluscos gasterópodos o de las volutas" (Lira, 1982: 230) y la *qipa* o *wayllaqipa*: "trompeta fabricada con cierta concha marina". Entonces, se puede evidenciar que ambos nombres son empleados para hablar del mismo tipo de instrumento. Sin embargo, creemos pertinente anotar que, con la llegada del ganado vacuno gracias a la Conquista, se empezó a utilizar las astas de los toros en vez de la concha para fabricar lo que conocemos como *pututu*. Al respecto, Trejo Huayta (Falcón Huayta *et al.*, 2005) prefiere reservar el término *huayllaquepa* para las trompetas confeccionadas de concha o caracol marino y *pututo* o *pututu*, en aymara, para la trompeta hecha con el cuerno del ganado vacuno.

Cómo se toca y quiénes tocan

> Los habitantes de los Andes consideran al pututu un instrumento de viento de forma cónica y curvo; generalmente está fabricado de la asta del toro o del cuero de la cola de la llama o de la vaca. "El pututu es considerado el instrumento musical sagrado de la comunidad. Portado solamente por el jilaqata, no puede ser tocado por cualquier comunario por simple diversión en cualquier lugar. Este instrumento debe ser tocado únicamente por esta autoridad y en los actos oficiales solemnes de la marka. Así también en los rituales o donde se requiera para realizar los importantes actos de costumbre, como, por ejemplo, para convocar a un kawiltu o asamblea del pueblo. Por eso, donde el ulular del pututu se escuche, uno da por entendido de que en ese lugar cercano se encuentra el jilaqata asistiendo a cierto acto de importancia". Simbólicamente, el significado del pututu para los aymaras tiene una gran relevancia para advertir la salud de la comunidad. En nuestros días, como antaño, los indígenas siguen siempre amenizando sus fiestas al son de sus instrumentos tradicionales, también hoy como ayer, emplean el sonoro y lúgubre pututu, fabricado de cuerno de buey, como corneta de guerra" (Huanca, 2007: 44).

Como mencionamos antes, este instrumento sagrado era parte de las diferentes facetas de la vida social de nuestros pueblos, desde tiempos milenarios, desde que tenemos uso de razón ya existía el *pututu* y su sonido se escuchaba desde la loma más alta de la marca o por cada rincón de ella, dependiendo si el lugar era un valle como el cantón de Villa Concepción. En este caso, solamente los jilakatas, las autoridades, tenían la potestad de tocar el *pututu* tres veces, acción que anunciaba una situación de emergencia, por ejemplo, una la helada, la pérdida de animales o el fallecimiento de algún comunario y si tocaban varias veces era el llamado para una reunión ordinaria. El pututero es el encargado de soplar o ejecutar el *pututu*. Los pututeros, desde tiempos ancestrales, han estado a cargo de la iniciación de celebraciones, reuniones y otras actividades. Los pututeros eran los encargados de hacer sonar el *pututu* y decían que con ese sonido despertaban a los *apus*, les pedían permiso y su bendición para comenzar con las ceremonias, eran (y son) personajes muy importantes dentro de nuestra cultura andina.

Se tienen antecedentes en Colombia, México y Perú. El historiador José Ignacio Perdomo Escobar, señala:

> En febrero conmemoraban los chibchas la venida de Bochica con procesiones y rogativas. Venían cerca de diez mil indios de los reinos de Tunja, Bogotá y Sogamoso, y al son de caracoles marinos guarnecidos de oro, de flautas y tambo-

> riles, celebraban las ceremonias religiosas […]. Durante las guerras con los pueblos vecinos, las cuales eran frecuentes y encarnizadas, cada ejército venía apercibido de músicos militares, y cuando entraban en la lid "atronaban la tierra y el aire en estruendo de trompetas, bocinas y caracoles", según el decir de fray Pedro Simón […]. Danzaban y bailaban al son de sus caracoles y fotutos: cantaban juntamente algunos versos o canciones que hacen en su idioma y tienen cierta medida o consonancia a manera de villancicos o endechas de los españoles (Perdomo Escobar, 1963: 8, 11, 12).

Aunque puede parecer muy fácil de ejecutar, tocar un *pututu* requiere de una gran destreza por parte de los pututeros. Por eso, quienes lo ejecutan son pues personas sabias y con mucha experiencia, son quienes comprenden en su magnitud la importancia y trascendencia de tomar este instrumento y lanzar sus notas al viento.

Lo primero que tienen que hacer es colocar la caracola cerca de los labios y, sobre el pequeño orificio que hay, soplar con un poco de fuerza, no demasiada, para producir un vibrante sonido que será, además, muy intenso.

El *pututu* produce un solo sonido, pero de eco potente, majestuosos y realmente tétrico. Se empleaba en toda ceremonia social, religiosa, festiva o guerrera, así como en las labores agrícolas para llamados, señales y convocatorias, fueran estas para la realización de obras públicas o para cualquier otro acontecimiento en que debía intervenir la colectividad. Además, servía para acentuar la palabra *hailli* con que terminaban las estrofas de los himnos triunfales, entonados siempre después de las victorias y en las grandes fiestas imperiales. Actualmente, toda fiesta de importancia, como la entrada de alcaldes en Año Nuevo, Corpus Cristi, el arribo de algún personaje a una población indígena, etc., se efectúa animada por los sones atronadores de innumerables pututos, antaras, trompetas y cornetas que alternan con las bandas de pitos, *tharq'as* y tambores y bombos (Caballero Farfán, 1988: 57).

De la existencia de espíritus malignos están firmemente convencidos. En la isla, es el Supaya,[10] quien recorre a través del país durante una tormenta de granizo y cuando sus cosechas son destruidas por la granizada, dicen que el Supaya se las ha robado con sus legiones de otros diablos. Cuán frecuentemente éramos despertados, en la noche, por el sonido lúgubre del "pututu", un cuerno de vaca, que los indios tocaban a la aproximación de nubes que amenazaban granizo, a fin de obligar al "Supaya" y sus compañeros a tomar otra dirección en su carrera devastadora. En Tihuanaco y sus alrededores es el "Anchancho" quien juega el papel de espíritu del mal, y cuando presientes su aproximación de una tormenta amenazadora, también tocan sus "pututus" y gritan con todas sus fuerzas: ¡pasa, pasa! (Bandelier, 1914: 201).

Algunas veces el *pututu* se toca solitariamente, pero casi siempre son varios los que tocan el *pututu* en forma sincronizada. El Varayoc o Alcalde Vara tiene a sus regidores, los *pañas* y los *lloques*, quienes además de su vara de mando portan el *pututu*, que cuando caminan, hacen sonar reiteradamente. Cuando se quiere rendir homenaje a alguien o cuando se llega a una casa y en señal de anuncio, se toca el *pututu* más rápidamente, en una forma de diálogo entre los grupos de regidores, esta entonación es llamada repique (Apu Pinkuylluna, s.a.: 1).

El 2015, en las ceremonias ancestrales que se desarrollaron el 21 de enero en Tiwanaku con presencia del entonces presidente Evo Morales Ayma, se desarrollaron cinco ceremonias ancestrales, tal y como lo declararon funcionarios del Viceministerio de Descolonización. Una de estas ceremonias era la caminata, desde el Museo Lítico, a la Pirámide Akapana y, luego, a Conupa (Qhunupa), Templo Qalasasaya y escalinata Qalasasaya. En la ocasión acompañaron al Presidente los guías espirituales, *pututeros*, tamboreros y moseños, que despiertan las energías y sabidurías del mundo de arriba infinito, del cosmos (Luna, Sol, Estrellas).[11]

> El instrumento de guerra y como expresión de autoridad, que poseen los naturales lo fabrican al presente de la asta del toro y se lo conoce con el nombre de *pututu*. Existe otro hecho de caracol llamado *kkehuita pututu*. Ambos constituyen una trompeta primitiva, que cuando lo tocaba el indio aterra, por los recuerdos sangrientos que trae a la memoria. En épocas anteriores a la conquista española, se conocía el aparato de barro cocido con la denominación de *chepa*, la de caracol con la de *chulo-phusaña* y la de la calabaza con la de *mattiphusaña*. Tiene un sonido bronco, repercutente. El indio sopla el *pututu* para convocar a los camaradas que deben concurrir al combate y durante la lucha que sostiene con el enemigo se escucha incesante su toque. Asimismo, el *pututu*, es signo de autoridad que lo lleva los peatones y espoliques de las postas y los correistas indígenas, haciéndolo sonar al presentarse en una altura, al aproximarse a una ranchería o al lugar de su destino. Cuando los naturales oyen este sonido en los caminos ya saben que son aquellos que lo transitan. El tributo lo conducen los alcaldes, jilacatas y demás mandones indígenas, precedidos de uno o seis

10 Demonio, diablo.

11 Ministerio de Relaciones Exteriores (19 de enero de 2015). Disponible en: https://www.cancilleria.gob.bo/webmre/node/861

> individuos que desde la salida de su pueblo hasta llegar a la capital de la provincia, soplan a cada paso semejantes bocinas en diversos tonos a manera de banda (Paredes, 1970: 70-71).

El *pututo* también es usado durante un eclipse de luna y, en general, como una señal de prevención en cualesquiera ocasiones que inspiren terror o miedo al indígena boliviano. Ne teníamos un almanaque en Challa y no se podría conseguir ninguno, ni lejos ni en las proximidades, de manera que no estuvimos prevenidos de antemano respecto al eclipse lunar de marzo 10 de 1895, y no pudimos presenciar las ceremonias que los indios hubiesen llevado a cabo; pero el sonido del *pututo* nos perturbó. Vocinglería y el toque de bombos, caracoles y trompetas de arcilla y cobre, etc., ocuparon el lugar del cuerno *pututu* en tiempos antiguos (Bandelier, 1914: 348).

Tañen las autoridades para congregar a la comunidad en momentos graves, reunir a los braceros para faenas agrícolas, limpia de acequias, chaco o cacería, etc. Acompaña a las autoridades desde su casa hasta la iglesia o las despide. En Paucartambo un toque seguido y largo significa asamblea de *ayllus*, uno corto seguido de un largo, llamada a las autoridades (Jiménez Borja, 1951: 42).

Solemnidad, reunión, ritualidad, fuerza, poder, celebración, liberación son las voces, los cantos del *pututu* que por largos tiempos se han escuchado en nuestros pueblos, que han servido de inspiración y se han quedado en cada rincón, cantos como esta hermosa *sikureada* titulada "Rugir de pututus", de Hery Cortez Gutiérrez.[12]

Cantos de mi pueblo, coplas de amor,
esperanza en el corazón.
Rugir de pututus: liberación,
pueblo andino sin opresión.

Cómo se fabrica

Fabricar el *pututu* requiere también de destreza. Se lo tiene que realizar el orificio en la parte desde la que se va a soplar. Generalmente, se hacía con madera y caña, pero hoy día se utilizan diversos materiales (plástico o metal).

En su evolución, los *pututus* han ganado en belleza, pues hoy día se adornan con diversas piedras, conchas de colores o grabando motivos ceremoniales. Y en la actualidad están sirviendo para revitalizar el turismo más tradicional, recuperando el valor de las costumbres andinas.[13]

Para su elaboración se seleccionaban generalmente los ejemplares adultos, por su tamaño (que facilitaba un sonido más grave y potente) y por la solidez de su conchilla, que permitía adornarla y grabarla. Lejos de ser usadas directamente, las caracolas debían soportar un esmerado proceso de refinamiento, a través del cual se cortaba una de sus puntas para permitir el soplo y se las pulía, quitando asperezas y parásitos marinos naturales y reduciendo, a la vez, el grosor de las paredes (Civallero, 2008: 7).

Con respecto a la asta del toro, este debía estar ya en la madurez (entre seis a ocho años de edad), pues esto permitirá lograr un mejor sonido. Cuando el toro lograba ya un buen crecimiento, era carneado y el cuerno, para convertirse en *pututu*, debía ser bien formado para lograr un sonido, para lo cual era raspado. Como antes no había herramientas modernas como ahora, entonces se utilizaban piedras filosas para cortar y darle forma.

Había una persona específica para realizar los *pututus*, por lo que había un experto que estaba a cargo de su elaboración. Esta persona debía ser muy conocido en la comunidad, pues como dijimos, los jilakatas eran los encargados de tocar este instrumento. Como no se fabricaban en cantidad, si aquel sufría algún daño, entonces era reparado de inmediato y sino tenía arreglo, debía hacerse uno nuevo.

Las mujeres y los *pututus*

Hoy en día existen muchas agrupaciones compuestas por mujeres que ejecutan instrumentos de viento, cuerda y percusión en su mayoría. Entonces nos preguntamos qué pasa con las mujeres en el caso de los *pututus*, por-

12 Disponible es: https://www.youtube.com/watch?v=63b-IFsDnRY

13 Ver "¿Cómo se toca un pututo?", disponible en:. https://www.codespa.org/blog/2015/07/23/como-se-toca-pututo/

que siempre que hablamos del tema no se menciona a ninguna figura femenina. Y más aún cuando vemos circulando fotografías de Ninoska Montufar, quien en el pasado solsticio de invierno en Cuzco retrató a mujeres de la comunidad de Chiara de la provincia de Canchis, distrito de Combapata (Perú), tocando el *pututu* en esta festividad.[14] Entonces, al conversar de este tema, nos sonrojamos un poco, pues nuestros ancestros, padres y abuelos, asociaban este hecho a una faceta muy "ìntima" en las mujeres, que "ya se sabía" entre los comunarios y por ello ninguna *warmi* se atrevía a "desafiar" este "principio", por lo menos no en tiempos donde el uso del *pututu* era más usual. Por eso se decía que los instrumentos musicales y su interpretación es "cosa de hombres" y no de mujeres, especialmente cuando hablamos de instrumentos de viento, cuya acción principal del ejecutante es "soplar": La mujer no puede soplar porque la leche se sale de su mama, su *ñuñu*, su teta "se sabe reventar". Entonces, rápidamente rebatimos esta idea cuando en nuestra mente y nuestros vagos recuerdos vemos a mujeres de nuestra familia "soplando" un objeto cilíndrico de metal llamado *phusaña,* esto para garantizar que el fuego se avive y el fogón cumpla su función. Ahora bien, *phusaña* también puede comprenderse como tañer, tocar un instrumento soplando (De Lucca D., 1983: 354). A simple vista pareciera que esa prohibición de no soplar para las mujeres y, por ende, no tocar el *pututu*, es una mera creencia si nos basamos estrictamente en la definición de De Luca. ¿Pero qué pasaría si hiciéramos un análisis fisiológico de la estructura física de hombres y mujeres que pueda llegar a una conclusión por las cuales los unos pueden "soplar" y las otras no? Consideramos que igual estaríamos haciendo un análisis fuera de todo el contexto andino, principalmente del protagonismo que tiene la mujer, símbolo de fertilidad y guarda del núcleo central de la familia, principalmente en la crianza de los hijos. Entonces no es una dificultad fisiológica o una mera comparación entre la *phusaña* para el fogón y la *phusaña* como la acción de soplar, es más bien una composición más compleja que tiene que ver con los usos y costumbres de las comunidades. Este celo o cuidado hacia las mujeres y su condición materna, no tenía que ver estrictamente con que se encuentre en el periodo de amamantar sino con la posibilidad de quedarse sin leche en sus "senos" cuando llegue el tiempo de ser madre. El soplido musical desgarra el pecho de la mujer; lo "abre" de tal forma que vierte toda la leche materna como consecuencia del reventón que sufre. Los cuerpos duros y cerrados resultan saludables, al contrario que los flácidos, pues son susceptibles de ser abiertos con facilidad por su blandura extrema (Fernández Juárez, 1997: 180). El bramido del *pututu* se escucha desde esos tiempos memorables y está presente aún en el viento que recorren nuestras comunidades. Está presente en nuestra memoria colectiva este símbolo que enviste de "poder" a quien lo porta, no poder para ejercer control o posición sino por la inmensa responsabilidad y compromiso que se adquiere con los iguales, para organizarlos, para alegrar, para ser su voz, para convocarlos y adornar ocasiones tan especiales e importantes para la vida cotidiana de los comunarios. Aun su presencia física en algunas fechas, como es el caso del solsticio de invierno, es muy imponente tanto o más como cuando estamos frente a una orquesta completa en los más grandes escenarios. Primero vemos las imágenes de cronistas como Guamán Poma de Ayala o de Ninoska Montufar en diferentes épocas, pero con la misma fuerza, y después vemos en nuestras *marcas* a los *pututus* hechos de cuerno de vacuno en la época de la Colonia, que viene a complementar la vida en la comunidad de la misma forma que lo hacía el *pututu* hecho de concha.

Es realmente majestuosa la tecnología, la ciencia y el conocimiento que tenían nuestros ancestros que rápidamente pudieron ingeniar un sistema sonoro en el cuerno del vacuno como en la concha marina, así como pudieron tomar ese cocimiento, viajar con él y rápidamente ingeniar una nueva forma de decir las cosas a través del *pututu*. La concha marina es el antecedente más importante del *pututu,* pero también lo es el cuerno del toro. Ambos sistemas, como trompetas andinas, dan paso a esas nuevas formas de sonidos y ritmos que conocemos hoy en día. Este hecho podría constituirse en el antecedente más importante para los instrumentos aerófonos andinos que son parte de la historia "universal" de la música con toda su complejidad y simpleza al mismo tiempo. La tecnología andina ha generado formas, sistemas, métricas, conceptos que hasta la actualidad se estudian y se ejecutan. Por ello la esencia del *pututu* está vigente y creemos que siempre lo estará, siempre que se toque una trompeta o cualquier otro instrumento de viento habrá que estudiarlo, más que eso, sentirlo y entender esa esencia, pues no solo se toca con las manos sino con todo el ser. Estamos frente a un cuerno de llamamiento, a una voz que no se perderá porque siempre que haya melodías que requieran de un aliento impetuoso, los *pututus* hablarán.

Bibliografía

BANDELIER, Adolfo F.
1914. *Las islas de Titicaca y Koati.* Sociedad Geográfica de La Paz. La Paz, Bolivia.

14 Comunicación realizada vía correo electrónico.

CABALLERO FARFAN, Policarpio.
1988. *Música Inkaika, sus leyes y su evolución histórica* . COSITUC. Cusco, Perú.

CABELLO VALBOA, Miguel.
1951. *Miscelánea Antártica. Una historia del Perú Antiguo.* Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.

CIVALLERO, Edgardo
2008. "*Pututus*, *quepas* y bocinas. Bramidos a lo largo de Los Andes". En: *Culturas Populares. Revista Electrónica*: 1-27.

COSTAS ARGUEDAS, José Felipe.
1967. *Diccionario del folklore boliviano.* Universitaria. Sucre, Bolivia.

DE LUCCA D., Manuel.
1983. *Diccionario aymara-castellano, castellano-aymara.* Comisión de Alfabetización y Literatura en Aymara. La Paz, Bolivia.

EDUCALINGO.
2023. "Pututu". https://educalingo.com/es/dic-es/pututu

FALCÓN HUAYTA, Víctor, Rosa MARTÍNEZ NAVARRO y Milano Trejo Huayta.
2005. "La *huayllaquepa* de Punkuri. Costa Nor Central del Perú". En: *Anales del Museo de América*: 53-74.

FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo.
1997. La "mujer intérprete". Lo público y lo privado en el altiplano aymara de Bolivia. En: *Series Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales*, vol.15, núm. 15: 173-194.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe.
1980. *Primer nueva corónica y buen gobierno.* Siglo Veintiuno. México DF, México.

HUANCA CONDORI, Silverio.
2007. *El uso de los símbolos e instrumentos en la aplicación de la justicia comunitaria en las provincias Omasuyos, Pacajes y Los Andes.* Tesis de licenciatura, carrera de Derecho, Universidad Mayor de San Andfrés. La Paz, Bolivia.

JIMÉNEZ BORJA, Arturo.
1951. *Instrumentos musicales del Perú.* Museo de la Cultura. Lima,Perú.

LIRA, Jorge A.
1982. *Diccionario kkechuwa español.* Secretaría Ejecutiva Permanente del Convenio Andrés Bello. Bogotá, Colombia.

PAREDES, Manuel Rigoberto.
1970. *Arte folklórico de Bolivia.* Camarlinghi. La Paz, Bolivia.

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio.
1963. *Historia de la música en Colombia* . ABC. Bogotá, Colombia.

VAN DEN BERG, Hans.
1985. *Diccionario religioso aymara.* Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía. Iquitos, Perú.

ANAT PINKILLU. EJECUCIÓN EN LA ÉPOCA DE *ILLA PACHA* ("TIEMPO DE LA FERTILIDAD")

Edwin Usquiano Quispe[1]
Adrian Usquiano Apaza[2]

Introducción

Comprender las variedades de los instrumentos que se tienen en el mundo andino, en especial en la Región Lacustre, es complejo. Cada grupo social o cada región tiene sus propias características de utilizar y emplear los *phusañanaka* ("instrumentos de viento") de acuerdo a la época y tiempo en el ciclo agrícola. A su vez, las terminologías empleadas de una región y de la otra varían, aquello en muchos casos es complicado tomar como variaciones. Por esta razón, en este trabajo se describe el uso del instrumento utilizado en la época *illa pacha* ("tiempo de la fertilidad") en la Región Lacustre, la cual abarca el lago Titicaca, entre las provincias Omasuyos y los Andes.

En toda la extensión del trabajo se emplea la frase *illa pacha* ("tiempo de la fertilidad"). Esto se conceptualiza como la época donde se fortalecen y nacen los nuevos seres de la *Pachamama* (nos referimos a todos los productos de este tiempo). A su vez, para referirnos a esta época, usaremos las frases *anat pacha* ("época de compartimiento, convivencia y felicidad con los seres de la Pachamama") y *jallu pacha* ("época de lluvia"). *Anat pacha* es comprendida como las actividades que se desarrollan a través de las habilidades que van de acuerdo a las circunstancias sociales, entre ellas aparecen diferentes *anatañanaka* ("juegos"). Por *jallu pacha* entendemos la época donde se tiene una abundancia de lluvia para fortalecer el crecimiento de los productos. Es en este periodo que forma parte de la cadena operatoria de *ali uywaña* ("crianza de plantas"), donde se evidencia el uso del *pinkillu* para fortalecer y proteger a los seres de la *Pachamama*. Al margen de comprender sobre los cuidados, como conocer la tierra, la semilla, la alimentación y el agua (Espejo, 2022:15),[3] también hay que comprender y conocer la forma y manera de convivir con las *alinaka* en *anat pacha*. Es en este tiempo donde se convive con la ejecución del *pinkillu* y la *wankara*, acompañado con la actividad de la *qhachwa* y *jaylli* como una forma de fortalecer a los productos y protegerlos de los seres que perjudican su desarrollo pleno: la *juyphi* ("helada") y el *chhijchhi* ("granizo").

En la parte lingüística, para comprender sobre el uso de la terminología de *anat pinkillu* se recurrirá a los trabajos lexicográficos del siglo XVII. Entre ellos se tiene el Vocabulario de la Lengua Aymara trabajado por Juan Ludovico Bertonio Gaspari, publicado en 1612, en aymara; y el Vocabulario de la Lengva General de todo el Perv llamada Lengva Qquichua o del Inca presentado por Diego Gonzales Holguin, publicado en 1608, en el idioma quechua. Dentro de la información enciclopédica se recurrirá a la crónica de Guamán Poma de Ayala (1936 [1615/1616]). En cuanto a los estudios lexicográficos contemporáneos se tendrá a Manuel de Lucca (1983), Félix Layme (2004) y Teófilo Laime y otros (2020), recurriendo a estas fuentes se comprenderá sobre el empleo y la función sobre el uso del *pinkillu*.

Asimismo, se intentará dar razones a partir del uso terminológico sobre la funcionalidad del *pinkillu*. Los mismos instrumentos se revisarán en la colección de los Bienes Culturales en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). De esta manera se comprenderá sobre el instrumento que se utiliza en *illa pacha*. Para concretar aquello, se tiene conversaciones con las personas que utilizan los instrumentos en la danza de *anatiri* o *qhachwiri*. Además, se entiende sobre la ejecución del *pikillu* en *anat pacha*, entre ellas llegaremos a conocer sobre las características del instrumento y la forma de insuflación del instrumento.

A partir de esto, tratamos de comprender sobre el uso y la funcionalidad del *pinkillu* en la época de *illa pacha*. Al mismo tiempo, se formalizará tomando en cuenta el enfoque naturalista, presentando la descripción sobre

1 Lingüista. Desempeña funciones en la Unidad de Museo del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Correo electrñonico: ecoedwin1@gmail.com

2 Formado en la universidad de la vida. Participante del conjunto musical autóctono Sud Qalamarka e integrante de la banda Central Cocani. Oriundo de la comunidad Sud Qalamarka, municipio Ancoraimes, provincia Omasuyos.

3 Para Espejo (2022: 15) la crianza de *ali uywaña* consiste en "conocer la tierra, las semillas, la alimentación, el agua, saber qué momento es bueno para obtener las fibras, en un despliegue muy especializado en todos sus procesos y procedimientos".

el instrumento. Para comprender aquello, recurrimos a los datos del siglo XVII, XX y XXI. Además, conversando con los participantes del Centro Cultural de la Comunidad *Ch'iyar Paka*, Chirapaca, provincia Los Andes; donde ellos fueron partcipes en la *anata* con la presentación de los *qhachwirinaka* o también denominado *anatirinaka.* A partir de esto, este material nos ayudará a comprender sobre el empleo de las terminologías, en el ámbito de *anat pinkillu*, y su correspondiente funcionalidad en el contexto andino.

Consideraciones lingüísticas sobre los términos *anata* y *pinkillu*

Anat pinkillu, también denominado *anatiri-qhachwiri*, es uno de los instrumentos empleados en la época de *jallu pacha* ("época de lluvia"), de las varias clases de *pinkillu* que se conoce en la región lacustre de los Andes. Este instrumento, acompañado con la *wankara*, es ejecutado en la época de *illa pacha* ("época de la fertilidad"), actualmente minimizado a la *anat pacha* o *anat phaxsi* ("época de Carnaval o febrero"). Considerar y comprender las terminologías *anata* y *pinkillu*, o tal vez algunas variantes más, será de mucha utilidad para concebir el uso y la funcionalidad de estos instrumentos en una determinada época. Para tal fin haremos referencia a documentos de los siglos XVII, XX y XXI.

Registro terminológico de *anata* y *pinkillu* en el siglo XVII

Para comprender la terminología empleada en la frase *anat pinkillu* del siglo XVII, recurriremos al *Vocabulario de la lengua aymara* (1984 [1612]), de Juan Ludovico Bertonio Gaspari. Este presenta la variante del habla de Lupaka, ya que el misionero radicó la mayor parte de su vida en la región de los lupacas (posiblemente desde que llegó, en 1581). También estuvo en Potosí, entre 1601 y 1603; al respecto, Layme (2012: 265) manifiesta lo siguiente: "…en 1601 estuvo en Potosí, y entre 1603 y 1612 escribió y publicó sus libros. Aunque [Xavier] Albó y yo, en el prólogo a la edición de 1984, no damos cuenta de la muerte de Bertonio, [pero] Rubén Vargas Ugarte lo hace expirar para 1625, en Lima." De esta manera, en esta región y gracias a la extracción de los minerales y por razones de *mit'a-mit'ayu*, asistían ahí personas pertenecientes de diferentes regiones del *Qullasuyu*. En ese sentido, la visita del misionero Bertonio fue importante, pues desde la mirada lingüística seguro que ha debido ver el uso de la lengua y tomó en cuenta las variantes del habla. Entonces, ha tenido la oportunidad de contrastar, evidenciar y definir las terminologías del idioma aymara utilizadas en la región de Lupaca y Potosí. Seguramente, también revisó las influencias en los hablantes aymaras que procedían de otras regiones.

En el *Vocabulario de la lengua aymara* no se tiene ningún registro sobre el léxico *anata* como tal. Pero sí registra las variantes de este término en las entradas del aymara con definiciones al castellano y en las entradas en castellano con traducciones al aymara, por ejemplo, el siguiente: "**Anatatha**. Jugar. Na". En esta hace referencia simplemente al juego, por lo que se podría señalar que se minimizó la referencia o el sentido del significado de esta palabra, o bien fue tomada desde una visión occidental y cristianizada. En cuanto a los datos registrados sobre la palabra *pinkillu*, sí se tiene un registro. En ese entonces se captó o se percibió de la siguiente manera: "**Pincollo**. Flauta de huesso de que usan los indios, y también ello tras que traen de castilla". A su vez, presenta otras derivaciones, como: "**Pincollotha**. Tañer la flauta; **Pincollori**. Músico, porque de ordinario tañe también la flauta" (Bertonio, 1612).

En este material existen dos cosas muy importantes para tomar en cuenta: Primero, se tiene el registro de la terminología *anata*; específicamente, no como tal. Mas, al contrario, es la acción de *anataña* la que hace referencia al juego. Esta terminología no necesariamente alude a la época de *anata*. Además, no se tiene registrado el sentido *anata* como la época de la convivencia mutua con la producción agrícola. Segundo, el término *pinkillu*. que actualmente consideramos y pronunciamos [pinkillu], se registró como *pincollo* [penqollu]. Esto, desde la mirada lingüística, se toma en cuenta como una refonemización del aymara al español, o simplemente un registro erróneo.

- La refonemización consistiría en que la pronunciación de *pinqullu* fuera, en aquel entonces [penqollu] y *pinkullu* se pronunciaría [pinkullu]. Si fuera así, el registro refonemizado sería [pincollo]. Entonces, el registro del fonema [o] hace notar que la palabra era pronunciada como en el primer caso [penqollu].
- Actualmente, se pronuncia [pinkillu], lo cual nos hace pensar que se trataría de una mala recopilación de datos.

Este tema es controversial, ya que es complicado definirse por alguna de ellas. En las fuentes actuales del aymara, no se tiene registrado una palabra similar a *pincollo*. Sin embargo, esta similitud sucede en el idioma

quechua. Diego Gonçález Holguín (1608), lo registra de la siguiente manera: "**Pincullu.** Todo género de flauta". En ese sentido, no se tienen muchos registros en la entrada del quechua con traducción al español. El término *pinkillu* hace referencia, de manera generalizada, a todos los instrumentos que son consideradas flautas o que tengan las características de estas. Esta definición, desde el criterio occidentalista, no tiene un caso similar con los instrumentos nativos de esta región. A su vez, realizar la comparación con los instrumentos occidentales fue solo por una aproximación no adecuada.

Tomando en cuenta el planteamiento de Bertonio (1612), el *pinkillu* era ejecutado, en ese momento, por los considerados indios. Este instrumento y otros similares eran construidos a partir de *uywa ch'akha* ("hueso de los animales") y de *suqusa* ("cañahueca"). En el idioma español se refiere al "**Flautero que las tañe.** Pinkullo camana, Sico camana: ayarichi camana". A partir de esta conceptualización hace referencia a *pinkill qamani-kamani* ("persona designada para tocar el instrumento *pinkillu*"). A partir de *qamani* ("autoridad, líder") se comprende que el instrumento es utilizado y ejecutado por las personas autorizadas, quienes cumplen ciertas reglas en el interior del *ayllu* ("comunidad"), *marka* ("pueblo") y *suyu* ("provincia").

En las traducciones vertidas en aquel tiempo se hace referencia a la flauta. Para que llegar a esa interpretación y para que dicha traducción sea comprendida de esa forma, es posible que se haya utilizado el instrumento conocido como flauta dulce. Este, en la parte de la cabeza, tiene la forma de una embocadura. Lo mismo se aprecia en el *pinkillu*. A su vez, ambos instrumentos tienen una *tapa* ("tapadera"). Es posible que, a partir de estas características, fuera traducido como flauta. Sin embargo, hay que comprender que cada uno de ellos tiene sus propios principios y finalidades. A partir de esta reflexión, no sería necesario buscar una traducción literal, mucho menos aproximada. Entonces, como en el caso de *pinqullu-pinkullu* a *pinkillu* (variación diacrónica) o un registro realizado no apropiado, es pertinente subrayar que es un error buscar una traducción al español, ya que no esta se adecúa a los principios de una comunidad, región, cultura y sociedad.

Registro de los léxicos *anata* y *pinkillu* en los documentos del XX y XXI

A finales del siglo XX e inicios del XXI, no se registran muchos materiales en el ámbito lexicográfico. Sin embargo, los documentos que revisamos para comprender los términos *anata* y *pinkillu* (aymara) fueron los de Manuel de Lucca (1983), Félix Layme (2004) y Teófilo Laime *et. al.* (2020).

Las definiciones que evidenciamos en estos materiales son breves y concretos. Asimismo, se puede evidenciar algunas modificaciones de siglo XVII al XX e incluso ajustes de referencias o significados. Como pudimos observar más arriba, hubo un olvido paulatino del *pinkillu* construido con huesos de animales y contamos de su vigencia aceptable en la actualidad, es decir, su construcción a partir de cañahueca. Estos detalles, con sus correspondientes derivaciones, se observan de la siguiente manera:

- En el trabajo realizado de Manuel de Lucca (1983), se hace referencia a *anata*. Aquello es presentado de la siguiente manera: "**ANATA.** Carnavales. Tiempo en que se hacen sacrificios a la Pachamama, así como muchas ceremonias de fertilidad. En cuanto al instrumento, registra de la siguiente forma: **PINQUILLU.** Flauta, instrumento musical".
- Mientras que Félix Layme (2004) registra de la siguiente manera: "***ANATA.*** s. Juego. Carnaval. El carnaval empieza el domingo de quincuagésima con las compras en la feria; El lunes es *jisk'a anata*, día de las chacras y ganados, el martes es *jach'a anata*, día de la casa y la comunidad. El domingo de tentación concluye la fiesta y el día siguiente, lunes, se usan los nuevos y diferentes instrumentos musicales; y ***PINKILLU***. s. Instrumento musical de cañahueca, con voz soprano, con cinco agujeros que se pueden pulsar y con tapa que se toca en la época de lluvia (de equinoccio de septiembre al de marzo)".
- Por su parte, Teófilo Laime y otros (2020) registran "**anata**. s. Carnaval. Día festivo relacionado con el juego y la alegría. || 2. Febrero. Segundo mes del año en el calendario gregoriano. | *Anat phaxsi*. || 3. Juego". Por su parte, el término *pinkillu* se registra de la siguiente manera: "**pinkillu**. s. Flauta. Instrumento musical de viento en forma de tubo con orificios, con voz aguda de música alegre".

De esta forma, *anata* hace referencia al Carnaval como los días festivos relacionados con el juego y la alegría. Se pone énfasis y como protagonista principal de estos eventos al ser humano. Asimismo, existen otras entradas derivadas de *anata*, las cuales también hacen referencia al juego y todo lo que tenga que ver con esta actividad.

En cuanto a la entrada que corresponde a *pinkillu*, este tiene como significado: "instrumento musical de viento, flauta". Algunos autores mencioan el material del cual es construido y otros no lo hacen.

Como podemos apreciar, *anata* y *pinkillu*, en los materiales lexicográficos bilingües con entradas en aymara con traducción al español y viceversa, del siglo XX y XXI, no presentan detalles sustanciales más allá de lo que ya se ha dicho en el *Vocabulario de la lengua aymara* (1612), de Ludovico Bertonio. En muchos aspectos se reitera lo que ya estaba definido o se va reduciendo del sentido referencial. El hecho podría haber ocurrido a partir de las prácticas sociales o por la intromisión de otras actividades que no fueron parte de esta región en los tiempos de *laq'a pacha* ("arqueológico"). También pensamos que la injerencia de la flauta dulce occidental debió ser la influencia para traducir el *pinkillu* como flauta.

Referencia sobre el uso del *pinkillu* en la *Nueva corónica y buen gobierno*

Sobre el uso del *pinkillu* en los eventos festivos o rituales y ceremoniales, también es importante mencionar la *Nueva corónica y buen gobierno* (1615), de Felipe Guamán Poma de Ayala. En las ilustraciones se evidencia claramente el uso de este instrumento. Aunque en muchos casos no se refieren a las circunstancias donde se emplea. Pero, sí se puede evidenciar el uso de la terminología. A continuación, todos estos detalles:

En las ilustraciones de Guamán Poma de Ayala aparece, en reiteradas oportunidades, la terminología *pingollo* que hace referencia al actual *pinkillu*. Este instrumento es acompañado al ritmo de las cajas o tambores, que en aymara se dice *wankara*.

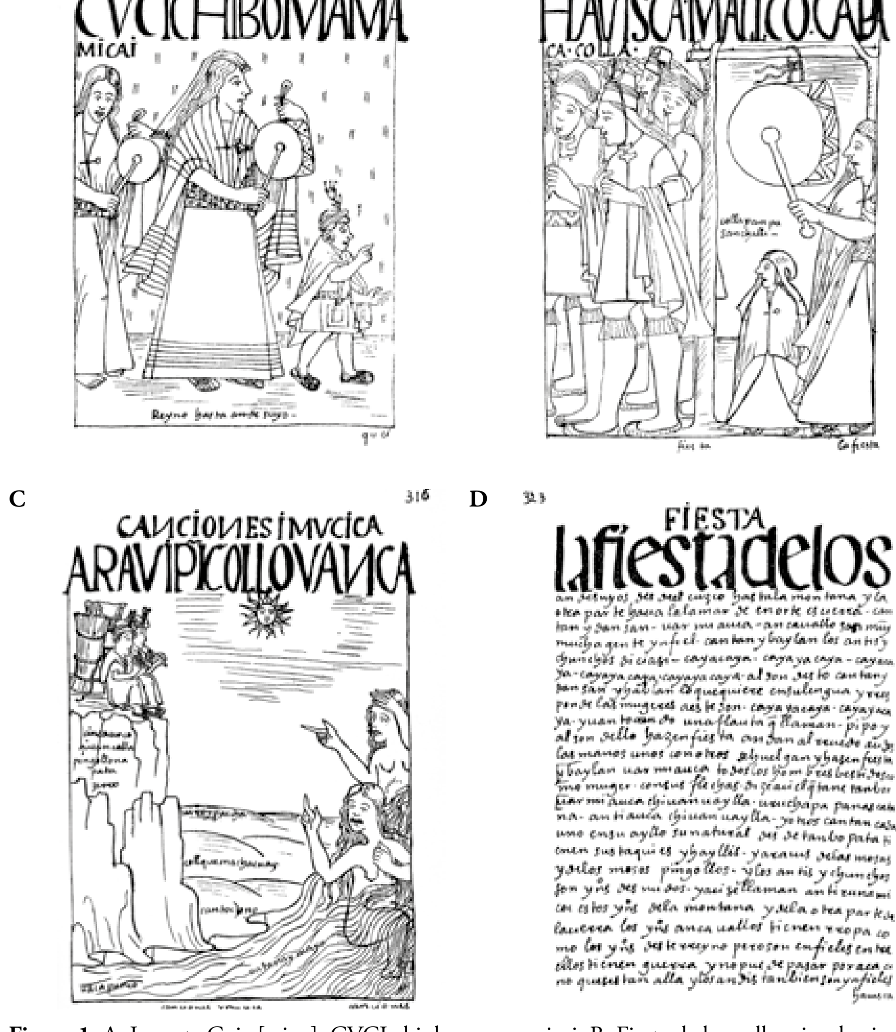


Figura 1: A: La sesta Coia [reina], CVCI chinbo mama micai; B: Fiesta de los colla svios, havisca mallco, capaca colla [¿aymara?], rey, sagrado Qolla; C: Canciones i mvcica, aravi [canción], pincollo [canción de los mozos], VANCA [canción de las mozas] y D: La fiesta de los Ande Suyos. **Fuente:** Guaman Poma de Ayala, 1936 [1615-1616]: 130, 324, 316 y 323.

En la ilustración (A) se evidencia a la Sexta Quya [reina], Cuci Chinbo Mama Micay, tocando la *wankara*. A partir de esta imagen se comprende que el género femenino, más allá de los cantos y la música, participaba en los conjuntos musicales, acompañando con la *wankara*. En la ilustración (B) se visualiza la fiesta de *qullasuyu*, donde la interpretación es similar a la anterior, en el cual la mujer acompaña con la *wankara* y los hombres ejecutan, de acuerdo a la crónica, la *qina*. Poma de Ayala manifiesta lo siguiente:

> La fiesta de los Colla Suyos desde el Cuzco cantan y dansan. Dize el curaca prencipal: "Quirquiscatan mallco [Cantamos y bailamos, rey] uirquim capacomi [?]" desde Cauina, Quispi Llacta, Poma Canchi, Cana, Pacaxi, Charca, Choquiuito, Chuquiyapo y todo Hatun Colla, Uro Colla (Guaman Poma de Ayala, 1936: 325).

De esta manera, la fiesta tiene una circunstancia mayor en cuanto al territorio. Poma de Ayala hace referencia a que "las mosas, donzellas dizen sus arauis que ellos les llama uanca y de los mosos quena quena" (1936: 325). A partir de esta se comprende que las *q'axu tawaqunaka* ("mujeres adolescentes") acompañan a la música con la *wankara* y los mozos jóvenes *'q'axu waynanaka'* tañen la *qina qina*.

En cuanto a la ilustración (C), hace referencia a "canciones I Mvcica, Aravi [canción], Pincollo [canción de los mozos], Vanca [canción de las mozas]" (1936: 316). Asimismo, hace alusión a "Pingollona Pata [la terraza de los pinqullus]" (1936: 316), donde se comprende que, para soplar el *pinkillu*, se tiene sitios específicos, probablemente se refiere a lugares donde se concretaba la actividad de la *qhachwa* ("fiestas nocturnas"). Además, Guaman Poma de Ayala a toda esta situación la llamó "Canciones y múcicas del Ynga y de los demás señores deste rreyno y de los yndios llamado haraui [canción de amor] y uanca [canción] a, pingollo [flauta], quena quena [danza aymara] en la lengua general quichiua, aymara" (1936: 317). Esto se entiende de la siguiente manera:

- haraui ⟶ *jarawi* ("canción de amor").
- uanca ⟶ *wanka* ("canción que se interpretará con la voz o *wankara* 'caja'").
- pingollo ⟶ *pinqullu* ("flauta, pero no tendría una traducción directa").
- quena quena ⟶ *qina qina* ("danza aymara").

Aunque no con mucha certeza, la danza de *qina qina* sería ejecutada a través del *pinkillu*, el cual estaría acompañado con la voz melódica interpretada por las mujeres y con la *wankara* ("tambor", "caja"), posiblemente, ejecutada por las mozas y acompañada con unas letras ("jarawi") que tenga una referencia al amor, carisma y agradecimiento a la *Pachamama* por brindar tantos frutos.

Finalmente, se tiene la ilustración (D), la cual hace referencia a la noción de la fiesta de los Andes *Suyu*. En este texto se hace énfasis a la participación de las *q'axu wayna tawaqunaka* ("mozas" y "mozos"). Como podemos evidenciar "[…] cantan cada uno en su ayllo ["parcialidad"] […] hayllis ["cantos de triunfo"] y arauis ["cantar de hechos de otros"] de las mosas y de los mosos, pingollos [flauta]" (1615: 323). Aquello nos da el sentido de que todo *ayllu* tiene su propia música que los identifica y es algo particular; a su vez, puede llegar como referente musical a toda una región. Los *jayllinaka* y *jarawi* ("cantos", "cánticos") son interpretadas por las *q'axu tawaqunaka* ("mujeres adolescentes"), de acuerdo a las situaciones y acontecimientos que se suscitan. El *pinkillu-qinqullu* es tañido por los *q'axu waynanaka* ("mozos").

De esta manera, en las ilustraciones de Guamán Poma de Ayala hacen mención al uso del *pikillu*. Se describe claramente que el *pinkillu* es tocado por los varones y acompañado por la *wankara*, ejecutada por las mujeres. Sobre las personas que tocan estos instrumentos, hace referencia a los *q'axu wayna tawaqunaka* ("jóvenes adolescentes y "mujeres adolescentes"). A partir del empleo de las grafías *pincollo*, *pinkollo*, *pincullu*, *pinkullu* y *pingollo*, se comprende que posiblemente el actual *pinkillu* haya tenido una variación desde la mirada diacrónica: De *pingollo-pinqullu* a *pinkillu*. A su vez, presenta una variación sincrónica en el siglo XVII: *pinqullu-pinkullu*. De igual manera, no se deja a lado la posible realización de registros no adecuados. Actualmente, el instrumento es conocido como *pinkillu*, tanto en aymara como en quechua.

Ejecución del *pinkillu* en *Anat Pacha*

Pinkillu o *anat pinkillu* es un instrumento muy común y ejecutado en la región de lacustre en la época de *illa pacha* o *anat pacha* ("tiempo de la fertilidad" o "tiempo de la felicidad"). *Illa pacha* comprende a la época cuando los seres de la Pachamama están en fertilidad. Con la denominación de los seres de la Pachamama, hacemos

la referencia a todos los productos donde los seres humanos convivimos con ellos y los cuidamos diariamente. Aquello es comprendido como la Crianza Mutua y está en cadena operatoria durante el ciclo agrícola. A partir de esto, la *illa pacha* inicia en el solsticio de *jallu pacha* ("verano", "época de lluvia") hasta su equinoccio. En ese sentido, después de la *nayra sata* ("primera siembra"), *taypi sata* ("siembra intermedia") y *qhipa sata* ("últimas siembras"), llega la época donde abunda la lluvia para regenerar vida dentro o en el vientre de la Pachamama. Durante este periodo, el *pinkillu* es el instrumento más utilizado en diferentes eventos sociales que tiene que ver con la producción agrícola. Mientras que la *anat pacha*, de similar modo que la anterior, se refiere al *jallu pacha*, pero actualmente es simplificado al mes en el cual transcurre *anata* ("febrero"). El término *anata* hace referencia al juego y, a partir de esta, se entiende como la convivencia armónica entre todos los seres de la Pachamama. También alude a los cuidados extremos que se tienen entre el ser humano y los nuevos seres que nacen de la Pachamama: Nos referimos a todos los productos.

De esta manera, ambas frases, *illa pacha* y *anat pacha*, se refieren a la época de convivencia de los seres durante la fertilización y esto se concreta específicamente en el tiempo de *jallu pacha*. Aquello concluye cuando ya existe la *achuqa* ("frutos maduros"). En las conversaciones surgen las siguientes ideas:

> *Jallu pachanx pinkillukiw akawkanakanx phust'asitaski. Ukaxay wali askinjamx alinakas saphintchinixa. Ukampirus pinkill phust'asitax awasir jawst'asksna, ukhamachixaya. Qinirimpix janikiw ukhamakarakiti, qina, siku phusktan ujkax awasir phusanuqstanxaya.*
>
> En esta región, en la época de lluvia, solo se toca el *pinkillu*. Por eso las plantas tendrán buenos raíces. Además, cuando se tañe el *pinkillu* es como si estuviéramos llamando a la lluvia. Con la *qina* no es así; cuando ejecutamos la *qina* o el *siku* le soplamos a la lluvia a otro lado.

Es importante conocer las temporadas para emplear los instrumentos. Generalmente, en la época de lluvia se utiliza el *pinkillu* en los diferentes eventos sociales o bien aquellos que tienen una tapadera. Se manifiesta de la siguiente manera:

> *Aka pachanakanx tapan phusañaw phust'asiña*, q*'asaninakax janikiwa*.
>
> En estas épocas hay que tocar los instrumentos que tienen la tapa. Los que no tienen tapa no se ejecuta.

De esta forma, el *pinkillu* es acompañado por la *wankara* y, con las interpretaciones de los cantos rituales, a la Pachamama. Todo aquello se manifiesta en cada época de *illa pacha* ("época de la fertilidad"), *jallu pacha* ("época de la lluvia") o *anat pacha* ("época de la convivencia armónica"). En estas actividades predominan los coros oralizados y mayores elementos expresivos por *q'axu tawaqunaka* ("mujeres adolescentes") . Como Ávila manifiesta, "los instrumentos más empleados para tales acompañamientos eran los de viento, las maderas y los de percusión. Los cantos guerreros y los *jaillis* agrícolas daban preponderancia a las sonoridades metálicas (cobres y percusiones) y a las de la voz humana" (1974: 37). Frías manifiesta que la música es parte del "juego de alegría y juego de competencia" (2010: 134). Entonces, los juegos son parte de la temporada de *anat pacha* ("época de la fertilidad") para concretar la convivencia durante el desarrollo de los *alinaka* ("plantas"). En ese sentido, en estas épocas del ciclo agrícola existe una convivencia armónica entre todos los seres en el entorno de la Pachamama.

Las actividades que se desarrollan durante la *anata* son organizadas de acuerdo a los días y en función a la producción agrícola. Las *maxt'a wayna tawaqunaka* se organizan en *paquma* ("grupo") para ir de visita a todos los sembradíos o bien, como se dice en la región de los Andes, hay *achu katu* ("encuentro con los nuevos productos"). Después se realizan los correspondientes actos ceremoniales para que la maduración se concrete en el tiempo de la *anat pacha*.

Ante estas actividades a concretarse, Juan Alvarez (conversación realizada el 25 de febrero), manifiesta que estamos en *jallu pacha* y argumenta de la siguiente manera:

> A*ka pachanx jiwasan achunakasax achuqi, panqaranakax panqart'i*; *taqi achunakaw wali kusisit jikxatasipxi*. […] *Aka anat urunakanx taqi achunakaxay panqart'chixa, aka pachanx jupanakaw anatapxixa. Sañani, panqaramp panqarampix aka wayrampix aksar uksaruw qhallallt'apxixa, wali kusisita*.

> En esta época, nuestros productos ya tienen frutos, florecen las flores; todos los productos se encuentran alegres. […] en este tiempo de *anata* todos los productos florecen, en este tiempo ellos son quienes juegan. Por ejemplo, las flores entre los vientos de un lado a otro bailan, muy felices.

De esta manera, el compartimiento y la convivencia fluye en las comunidades en las épocas de *anat pacha* ("época de la convivencia"). Aquello es organizado de acuerdo a los procedimientos que cada *ayllu*, *marka* y *suyu* y de acuerdo a los principios y valores que enmarca a cada grupo social. Al respecto, Juan Quispe Callisaya (conversación realizada el 25 de febrero), argumenta lo siguiente:

> *Aka anat urunakax wali kusisiñ urunakaw utjixa, ukatw kunayman achunakampix kusist'ataxa. Ukampirusa, aksanx anatiri ukampiw kusist'ataxa. Ukaxa jayatimputxay achachilanakasax ukham tukapxiritayna. Ukatakixa, aka patak pullirx thuqt'asipxiritaynaxa. Ukaxa, panqaranakan samiparjam isthapt'asitawa, q'illu, wila, anti, rusara uk uñtasinw isisipxi. Ukaw sarawisaxa, ch'uqi panqar uñtataw warminakax ist'asipxixa.*
>
> En esta época de *anata* son días de mucha felicidad, por eso con todos los productos convivimos. Además, por esta región compartimos con la actividad de *anatiri*. Eso fue practicado desde los tiempos antiguos. Para eso, bailamos el *patak pullira*. Para eso se viste viendo los colores de las flores: amarillo, rojo, rosado; viendo eso [las flores de los productos] se visten. De esa manera practicamos la convivencia, viendo las flores de las papas las mujeres se visten.

Los seres andinos, en especial de la región lacustre y en los días de *anat urunaka*, comparten con los seres de la Pachamama. Para ello acompañan con la *anatiri* o también conocida como *qhachwiri*. Para ello, las mujeres se visten de *patak pullira*. Estas *pulliranaka* tienen una referencia a los colores de las flores de los *alinaka* ("plantas"), especialmente a las *ch'uqi panqaranaka* ("flores de papa"). En cuanto al uso de los instrumentos en el *qhachwiri*, José Alanoca Abelo (conversación realizada el 25 de febrero), señala de la siguiente manera:

> *Aksatuqinxa* ["región lacustre"] *nänakax akham anat pinkilluk phust'asipxiritxa. Akax maya, paya, kimpsa, pusi,* phisq'a *p'iyaniwa. Ukax suqusat lurt'atawa, tapan kunaraki. Anatiri, akax jallu pachanakw phusart'asiñaxa. Ukax awasir jawst'añatakipi, ukhamat achunakax askinjam achuqt'añapataki. Ukatw akax apnaqataxa. Jallu pach pasxipanx imt'awayxapxaw marakama.* […] *Ukampirusa, akax janiw aliq ukham phusañakitixa, janiw aliqk khitis phuskarakispatixa. Yatxatt'atanaka, uñt'irinakaw phusapxarakixa. Ukatakix taqiniw urunak phaltkipan yatint'atarakixa.*
>
> Por este lado [región lacustre], nosotros solemos tocar el *pinkillu* de *anata*. Esto tiene uno, dos, tres, cuatro y cinco orificios [para la digitación]. Eso está preparado del material cañahueca, tiene tapa. Este tipo de instrumento solo se toca en la época de lluvia. Eso es para el llamado a la lluvia, de esa forma para que los productos maduren. Por eso manejamos esto [instrumento]. Pasada la época de la lluvia, vamos a aguardar hasta el año […]. Además, no se sopla así nomás, no quien sea puede ejecutar. Los conocedores, los que saben, tañen. Para eso, faltando días para la presentación, se ensaya.

De esta manera, en la época de *jallu pacha* y en la región lacustre, se utiliza el *anat pinkillu* (tiene cinco orificios que se evidencian en la parte delantera del instrumento). Este es de uso exclusivo en época de lluvia. Pasando este tiempo, se los guarda hasta la próxima temporada. Para la ejecución del instrumento, uno debe cumplir ciertos requisitos acorde a las comunidades, pues aquello varía de una región a otra. En los Andes, generalmente, el *anat pinkillu* es tocado por *q'axu waynanaka* ("jóvenes adolescentes"). Sin embargo, actualmente el número de jóvenes que son partícipes en estos eventos va en disminución, siendo la mayoría de los ejecutantes personas ya adultas. Asimismo, días antes de las presentaciones, los que recién ingresaron a la etapa de agarrar y soplar los instrumentos, deben practicar. Estos ensayos se concretan en las noches, son momentos de *qhachwawi* y que forman parte de las ceremonias donde se hace el llamado a la lluvia y la protección de todos los sembradíos, ya que esta época es susceptible para que caiga la granizada o la helada.

Características del *anat pinkillu*

El *anat pinkillu* es considerado como un instrumento musical aerófono con canal de insuflación. Este instrumento, como ya lo mencionamos, tiene en la parte superior una *tapa* construida de madera, conformando un pico por donde se emboquillan los labios para insuflar el aire. Entre los *anat pinkillunaka* se tiene tres tamaños: *tayka pinkillu*, *mala* o *malta pinkillu* y *ch'uli pinkillu*. Estas terminologías varían en la región lacustre o ante otras ter-

minologías utilizadas en otras. En ese sentido, podemos mencionar: *jach'a p'inkillu*, *tantiy pinkillu* y *jik'a pinkillu*. Estos instrumentos (ver Figura 2) forman parte de los Bienes Culturales del MUSEF.

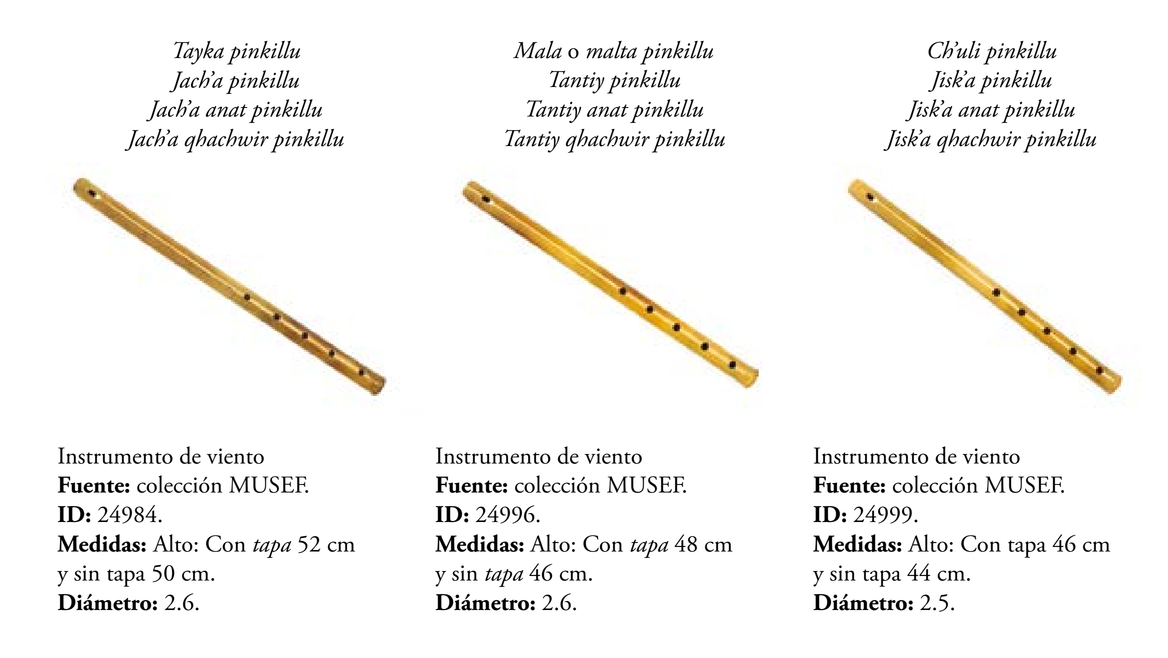


Figura 2: *Kast kast anat pinkillunaka* ("clases de *anat pinkillu*").

En los eventos festivos de *anat pacha* o *illa pacha* ("época de la fertilidad" o "tiempo del compartimiento con los seres de la Pachamama") en la región lacustre, el instrumento más utilizado es *jisk'a qhachwir pinkillu-jisk'a anat pinkillu.* Variadamente, en algunas comunidades también se utilizan los instrumentos *jach'a qhachwir pinkillu* y *tantiy qhachwir pinkillu* o *quyqu* (que tiene seis orificios en la parte delantera y uno en la parte posterior).

El *anat pinkillu* está construido a partir de la *suqusa* ("cañahueca") cortada entre dos nudos. Este material tiene entre dos a tres centímetros de diámetro. Asimismo, cuenta con cinco orificios en la parte delantera dispuestos para la digitación y la generación de la melodía. El canal de insuflación o donde el *phusiri* ("quien ejecuta el instrumento") introduce el *samana* ("aire") tiene una *tapa* o como también se dice en aymara: *llupt'ata-tapt'ata* ("taco de madera"), dejando una pequeña rendija o espacio para que atraviese el *samana*. Asimismo, está formada como una embocadura de pico. En la parte inferior del otro extremo hay una *q'asa* ("abertura por donde sale el aire"), también conocida como bisel. Este está construido en forma de perfil curvo. En la parte donde termina, no se tiene una abertura completa, ahí hay más bien una abertura regular.

Pinkill phusaña ("insuflar el *pinkillu*")

Para su ejecución, se hace sonar a través del soplo en el canal, combinando además con el juego digital en los *p'iyanaka* ("orificios"). No se requiere abundancia de *samana*, como en los casos de *musiñu-ñusiñu* ("moseñada"), *tarqa* ("tarca") u otros instrumentos. En la insuflación, la corriente de aire atraviesa por el medio de pata y el inicio de la *suqusa*. En este espacio se tiene el carril por donde recorre la *samana*. Cuando llega al final de la *tapa* del *pinkillu*, se evidencia la *q'asa* y la continuación del espacio interior del *suqusa*. Es en esta parte del instrumento donde se divide la *samana* en dos porciones: Una cantidad fluye por la *q'asa* y la otra parte por el medio de la *suqusa* hasta llegar a la parte final, ahí se tiene un orificio, a través del cual sale toda la porción de la *samana*.

A través de la combinación entre el *samana* y la digitación en los orificios del *anat pinkillu*, se genera la melodía de *qhachwiri-anatiri*. Por el medio de estas acciones se realiza la convivencia entre los nuevos seres de la naturaleza. que se regeneran. y el ser humano. Asimismo, estas actividades se realizan con la finalidad de llamar la lluvia y de esta manera fortalecer el crecimiento y la regeneración de las nuevas vidas en *akapacha*, en especial en los productos como *jawasa*, *ch'uqi*, *apilla*, *ulluku*, *isañu*, *awina*, *tunqu*, *siwara*, *tarwi* y otros. A su vez, estas

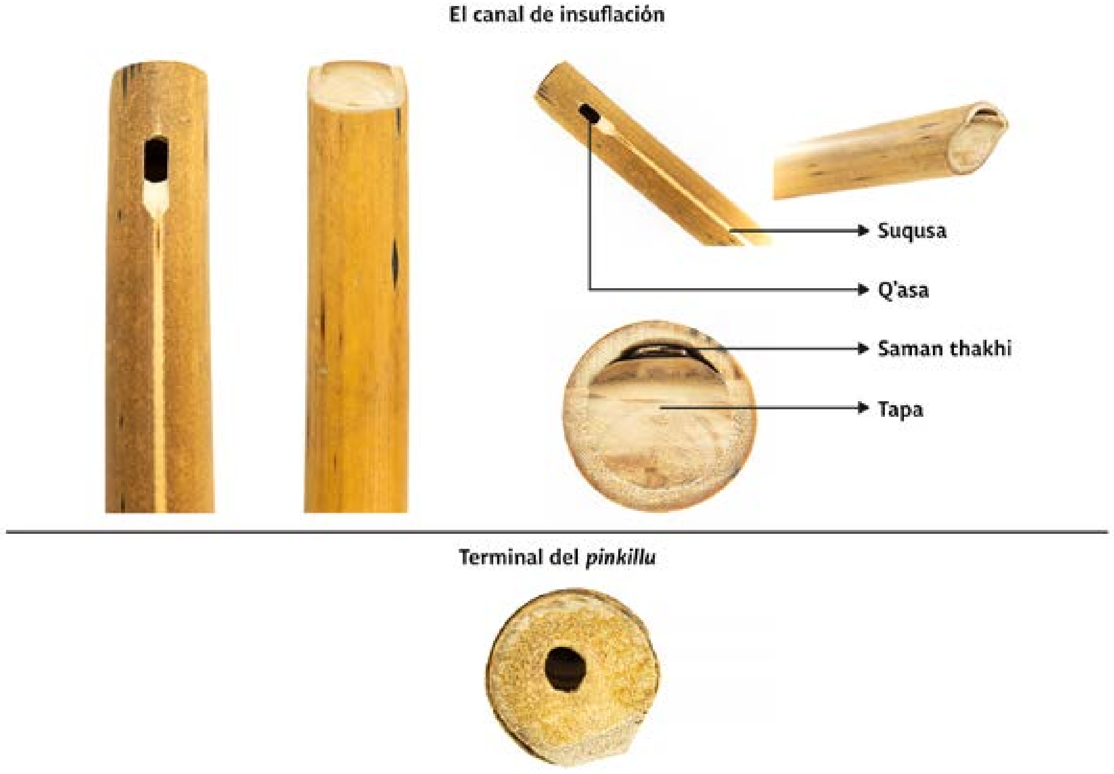


Figura 3: Las partes del *anat pinkillu*.

actividades son rituales y ceremoniales, que se concretan con la finalidad de proteger a todos los productos de la helada y el granizo.

Anat pachan pinkill phust'awi ("ejecución del pinkillu en la época de fertilidad")

La época de *illa pacha* es el tiempo en que se da mucha importancia a todos los productos que brotan o que se regeneran en nuevas vidas. En esta época se tienen a los nuevos productos, o nuevas vidas, debido a las lluvias, ya que estamos en *jallu pacha*. También se manifiestan algunos seres que no son bienvenidos para los productos de la Pachamama. Estos seres son los que dañan, lastiman y no dejan el desarrollo saludable a los nuevos seres que se regeneran, a los productos agrícolas. Los seres que no son bienvenidos en *anat pacha* son el *juyphi* ("helada"), *ch'iriri* ("granizo menudo que cae junto a la lluvia") y el *chhijchhi-chijchi* ("granizo"). Para que no se manifiesten estos seres se realizan las actividades de la *qhachwa*.

La *qhachwa* es comprendida como esos eventos nocturnos organizados por *q'axu, wayna tawaqunaka*. Actualmente, esta actividad es conocida como ensayos o prácticas que se realizan para participar en algún evento social. Mas, al contrario, eran como lo manifiesta Adrian Usquiano

> *Jichhapachanakanx mä* práctica *ukham lurt'atakixiwa. Nayrapachanakanx walipuniw yatintawinakampix sarantatirïnaxa. Taqiniw waynanaka, tawaqunakax ukanx yatintapxixa, ukax niya noviembre (lapaka) phaxs tukuyki ujkatw qalltañaxa. Ukaruw qhachwañaw sas sutimpix uñt'atanaxa. Janikiw jichhürunakanx ukax utxxiti. Pä ur carnavalatak phaltk ujkakiw practicañaw sasax yanasipxixa.* [...] *Jallu pachan nayrapachanakanx qhachwapxix jan chijchin jutañapataki, jan juyphix jutañapataki. Arum paqariw uxuñasa, thuquñasa.* [...] *Qhachwañatakix anat pinkilluw phusart'añaxa. Ukarux tawaqunakaw wal jayllipxarakixa. Ukhamaw uka arumanakax wali sum achunak achuñapatakix kusist'aña.*
>
> En estos tiempos, ya realizamos como una práctica. Antes se organizaban mucho más para las prácticas. Todos entre los jóvenes y cholitas practican en eso, aquello desde los finales del mes de noviembre se inicia. A eso conocíamos como la actividad de la *qhachwa*. Actualmente, esas actividades ya no se desarrollan. Faltando dos días para las fiestas del Carnaval practican. [...] Antes, en toda la época de lluvia se desarrollaban para que no venga la granizada y la helada. Toda la noche hay que hacer bulla y bailar. Para la *qhachwa* hay que ejecutar el instrumento *anat pinkillu*. Asimismo, las cholitas acompañan con los cantos. De esa forma, esas noches (en la época de la lluvia) hay que estar felices para que los productos se desarrollen de buena manera.

Es así que, en la actualidad, la *qhachwa* se reduce a las prácticas de los conjuntos musicales, en este caso a los que tocan el *qhachwiri*, a través del uso del *anat pinkillu* acompañado con la *wankara*. En la antigüedad, la *qhachwa*, como prácticas sociales, se organizaban desde finales de noviembre. En estas actividades participaban las *wayna tawaqunaka*. Aquello se realizaba con la finalidad de proteger a todos los productos agrícolas del *juyphi*, el *ch'iriri* y *chhijchhi-chijchi* . Estos seres son dañinos para los productos. Asimismo, la *qhachwa* se concretaba con la finalidad de alegrar, acompañar y convivir con todos los seres nuevos de la Pachamama. Quispe (1989: 5), citado por Gutiérrez y Gutiérrez, señala lo siguiente:

> Los abuelos de mi comunidad suelen decir que siempre hay que tocarse el pinkillu y la caja, porque, al escuchar el silbido y el llanto de los instrumentos, las papas suelen escuchar y entre ellos conversan y dicen, ya había llegado el Carnaval, nos apuraremos en producir. Esto me parece que es verdad porque al observar nosotros, mi persona especialmente, cuando en tiempo de los Carnavales salen con sus cajas y pinkillus y me parece que las papas pareciera que estarían danzando al son de los pinkillus, este instrumento también hace alegrar a los animales, al escuchar la música, las ovejas brincan de un lado a otro, igualmente las llamas (2021: 53).

Entonces, la *qhachwa* se comprende como la convivencia con los productos de la Pachamama. Es de esta manera, en *illa pacha*, *anat pacha* o *jallupacha* cuando el ser humano acompaña con diferentes actividades a todos los *alinaka* ("plantas"). Aquello concluye en febrero, ya que ahí es donde cesan las fuertes lluvias y el granizo. Pero se puede acompañar hasta que maduren los *achunaka* ("productos"). Es en ese sentido, en el contexto andino se acompaña a los productos casi en toda la *anat pacha*.

El centro de atención de los *qhachwirinaka*, donde participan los jóvenes, culmina en los días de la *anata*. En este espacio muestran todas sus habilidades o lo que practicaron durante todo ese tiempo. Así también exhiben las prendas que en muchos casos fueron hechas por ellos mismos, como es el caso del uso de la *wak'a* ("faja"). En estos eventos, la *wak'a* es un detalle importante y la utilizan encima de las ropas. Aunque no se usa cualquiera, estas fajas tienen que ser de tipo *illa wak'a* ("faja festiva"). En así como se muestran las habilidades que ya lograron hasta ese entonces. En ese sentido, los varones se visten de pantalón de *wayita*, *jiskhu*, *wak'a,* sombrero y camisa; mientras que las mujeres se visten de *patak pullira*, *wak'a*, blusa y sombrero.

De esta manera se concreta el acompañamiento del ser humano a las plantas durante el tiempo de *illa pacha*. Estas actividades se vienen practicando desde los tiempos de *laq'a achachila* o *nayra pacha*; actividad que se practica actualmente en diferentes comunidades, *ayllu*, *marka* y *suyu*. Aunque algunos aspectos se ajustaron a la actualidad, por ejemplo, que en lugar de *jiskhu* ("abarca") ya se emplean los zapatos. Pero la esencia, los principios y los valores, se mantienen latentes en la Región Lacustre.

Puntualizaciones finales

El uso de los instrumentos en el mundo andino, en especial en la Región Lacustre, va de acuerdo al ciclo agrícola. Aspecto que, es casi seguro, debe ocurrir en otras regiones de una manera particular. En la época de *illa pacha*, también considerado *anat pacha* y *jallu pacha*, el uso del *pinkillu* es elemental. Este instrumento es el que llama a la lluvia para fortalecer los productos de la Pachamama y proteger de los seres que no permiten el desarrollo pleno, como el *chhijchhi* y *juyphi*.

Desde la lingüística, en el siglo XVII posiblemente la forma de pronunciación fue otra a como fue registrada (*pincollo*, *pincullu* y *pingollo*) y que en la actualidad es conocido con el nombre *pinkillu*. Esto podría connotar a una posible variación lingüística desde la mirada diacrónica, donde se aprecia el proceso fonológico. En este caso, la disimilación por la intervención de los fonemas latinos /q/ a /k/. O también podría simple y sencillamente deberse a un registro no adecuado. Cabe agregar a lo dicho anteriormente que la lingüística del siglo XVII no puso énfasis en la importancia y el cumplimiento funcional del instrumento *pinkillu*.

Más allá de aquello, el término *anata* alude, agrupa a todos los seres de la Pachamama para una convivencia armónica y fluida que se desarrolla en la época de *jallu pacha* o *illa pacha*. Esto consiste en acompañar a todos los productos mediante las actividades de *qhachwa* y *jaylli*, junto con las melodías del *pinkillu*. Estas actividades se concretan para el llamado de la lluvia, para animar a los productos en todo el desarrollo. Asimismo, para proteger de los seres que no permiten el desarrollo pleno, como lo hacen el *juyphi* y *chhijchi*.

Finalmente, agradecer a todos los nativos aymara hablantes que mantienen latente los principios y los valores en las comunidades. También agradecer infinitamente al Centro Cultural de la Comunidad *Ch'iyar Paka*, Chirapaca, por hacer partícipe a uno de nosotros en el evento de *anatiri* o *qhachwiri*, en los días del Carnaval.

Bibliografía

ÁVILA, Edgar.
1974. *Literatura pre-hispanica y colonial*. Editorial Gisbert. La Paz, Bolivia.

BERTONIO, Ludovico.
1984 (1612). *Vocabulario de la lengua aymara*. CERES. Cochabamba, Bolivia.

ESPEJO AYCA, Elvira.
2022. *Yanak Uywaña. La Crianza Mutua de las artes*. Estado Plurinacional de Bolivia. La Paz, Bolivia.

FRÍAS, Tomás.
2010. "Membrillos para espantar al *k'ita* carnaval. Pandillas de carnaval en Samasa Alta". Editado por Gerard, Arnaud. En: *Diablos tentadores y* pinkillus *embriagadores. En fiesta de* anata/phujllay: 179-251. Plural editores. La Paz, Bolivia.

GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego.
1989 (1608). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del Inca*. Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.

GUAMAN POMA de Ayala, Felipe.
1936 (1615-1616). *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Biblioteca CLACSO. Edición facsimilara a través del Institut d'Ethnologie. Disponible en: clacso.edu.ar

GUTIÉRREZ, Ramiro y Edwin Gutiérrez.
2021. *La anata andino y la descolonización de la danza y la música tradicional de* jallupacha *en el contexto urbano*. Ramos Graf. La Paz, Bolivia.

LAIME, Teófilo.
2012. "Tras los pasos de Bertonio". En: *Revista Ciencia y Cultura*, vol. 28: 265-283. http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232012000100012&lng=es&tlng=es. (consultado el 12 de febrero de 2023).
2004. *Diccionariobilingüe aymara-castellano, castellano-aymara*. Consejo Educativo Aymara. El Alto, Bolivia.
2021. Paytani arupirwa: *Diccionario bilingüe aymara-castellano y castellano-aymara*. Plural editores. La Paz, Bolivia.

LUCCA D., Manuel De.
1983 *Diccionario aymara-castellano castellano-aymara*. Cala. La Paz, Bolivia.

VAN DEN BERG, Hans.
1958. *Diccionario religioso aymara*. Talleres Graficas de CETA. Puno, Perú.

Amuy apthapi ("conversaciones sobre *anat pinkillu*")

José Alanoca Abelo. Conversación sobre el uso y la funcionalidad del *pinkillu* en la época de *anat pacha*. Chirapaka, Batallas, Provincia Los Andes (25 de febrero de 2023).

Juan Alvarez. Conversación sobre la temporada de *illa pacha* y *anat pacha*. Chirapaka, Batallas, provincia Los Andes (25 de febrero de 2023).

Juan Quispe Callisaya. Conversación sobre la danza *anatiri*. Chirapaka, Batallas, provincia Los Andes (25 de febrero de 2023).

Juana Quispe. Conversación sobre la producción agrícola en *anat pacha*. Llojllata Grande, Ancoraimes, provincia Omasuyos (23 de diciembre de 2022).

Primitivo Alanoca. Conversación sobre las funciones del *pinkillu*. Funcionario del MUSEF (23 de febrero de 2023).

Richard Mújica. Conversación sobre los tamaños de los *pinkillunaka*. Funcionario del MUSEF (23 de febrero de 2023).

ANTE EL CAOS URBANO, SONIDOS OCULTOS

Magdalena Callisaya Uchani
Ladislao René Salazar Cachi
Yenny Espinoza Mendoza



ESTILOS MUSICALES EN LOS FORMATOS DE ROLLOS DE PIANOLA EN LA CIUDAD DE LA PAZ A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Magdalena Callisaya Uchani[1]

El rollo de pianola es un formato de reproducción musical, su base está constituida de papel, teniendo perforaciones que representan las notas musicales para hacer funcionar el objeto. Este instrumento fue el que permitió la difusión masiva de este formato. La trascendencia que tuvo este instrumento musical, y también el formato de música en rollo de pianola, solamente duró diez años, es decir, a principios del siglo XX. Este instrumento musical y el formato desaparecieron debido a la aparición del disco que monopolizó el mercado de música con respecto a la grabación.

En esta documentación de rollos de pianola se pudo encontrar información respecto a los estilos musicales que se escuchaban en esta época (1920-1930). Estos estilos musicales se escuchaban entre la elite paceña de esos años. Estilos de música que venían del extranjero. Entre estas tenemos a la música clásica, tango, foxtrot, vals, cuecas, kaluyos (estos eran del gusto de la sociedad burguesa de ese tiempo). Aunque no eran afanosos de la música popular, encontraban en estos ritmos una parte de la esencia del país donde habían nacido. Y escuchar esta música era como sentir sus raíces.

Hace un tiempo atrás, en mi constante trabajo en el Archivo Central del MUSEF, pude observar unas cajas que se encontraban en el repositorio. No contaban con datos exactos de cuál era su contenido, por lo que me causó un poco de curiosidad. Paso ese evento y después de un tiempo los encargados del Archivo me pidieron que realice el catálogo de dichas cajas, que según me dijeron se trataba de unos rollos de pianola.

¿Qué eran los rollos de pianola? Retumbaba en mi cabeza esta pregunta, no conocía el término y era nuevo para mí. Ya empezado el trabajo de catalogación y a medida que recogía los datos sobre estos documentos, pude entender la importancia de los mismos porque, dentro de ellos, se encontraba información muy importante, música de hace muchos años atrás en la ciudad de La Paz, estilos musicales escuchados solo por la elite de la sociedad paceña de ese tiempo.

Con este descubrimiento y con los documentos a mi alcance, me propuse expresar el pasado musical de la ciudad de La Paz a principios del siglo XX. Por lo que pude notar, este periodo no está muy estudiado y tampoco se tienen datos muy exactos que den referencia a la música de esa época, especialmente de la elite paceña.

Pero ¿por qué específicamente enforcarnos en la elite de la sociedad paceña de ese tiempo y no en otros círculos sociales? Porque aquella vivía más la modernidad que había llegado a la La Paz debido a que la sede de gobierno ya se encontraba en esta ciudad.[2] Era una elite con los suficientes recursos económicos y accesibilidad de adquirir cosas nuevas que enaltezcan el círculo social que los caracterizaban.

> La burguesía paceña intentó la imitación de la moda europea en todos los aspectos culturales: en los de la vida cotidiana, como el vestido y la comida, y en los de la producción artística, como la poesía, la pintura, la arquitectura, el teatro y la música. Los sastres franceses, o que se jactaban de serlo, eran abundantes; así también, el concesionario del Club de La Paz anunciaba que la comida servida allí era preparada al estilo francés (Soux, 1992: 14).

En este contexto trato de acercarme a un panorama cultural a través de la música y responder a las siguientes preguntas: ¿Qué tipo de instrumentos musicales se tenía por ese entonces?, ¿qué tipo de formato musical se abría campo en aquel momento?, ¿por qué los rollos de pianola desaparecieron tan abruptamente después de 1930?, ¿qué estilos musicales se escuchaban en aquel tiempo?

---

1 Historiadora, realiza sus funciones en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).
Correo electrónico: magdalenacallisayauchani@hotmail.com

2 La Guerra Federal (1898-1899) fue un enfrentamiento entre La Paz y Sucre por tener en su seno la sede de gobierno en una de estas dos ciudades. La Paz se quedó con la tan ansiada sede. Y aunque parezca algo irracional, este evento negativo de la guerra trajo consigo algo positivo para La Paz: La modernidad, calles limpias, ropa parisina, nuevos artículos del hogar llegados del extranjero, etc. Artículos que la burguesía adquiría sin titubear, enalteciendo con eso su prestigio social.

Esta investigación se realizará y contará con el sustento de estos valiosos documentos de los rollos de pianola, documentos que cuentan un valor histórico y sonoro, testimonios vivos de una realidad y sociedad de diversos gustos musicales de esa época.

La sociedad de La Paz a inicios del siglo XX

Ingresando al siglo XX en la ciudad de La Paz, las nociones de modernidad urbana estaban en pleno auge, se implementó agua potable para la gran mayoría de los pobladores de la ciudad, el tema de la higiene se convirtió en uno de los puntos principales de los gobernadores, logrando que los espacios públicos estén siempre limpios, acabando con los focos de infección, priorizándose de esta manera la salud pública.

Las elites dejaron lo que eran los centros históricos y se trasladaron a vivir a lugares más amplios y planos, esto para llevar a cabo las nuevas construcciones y edificaciones, con modernos estilos arquitectónicos, con proyectos de modernidad y desarrollo que proponía el liberalismo de la época.

> Sea consecuencia directa o no, la Guerra Federal, en cuanto al urbanismo de la ciudad, marcó un hito; a partir de ella, la ciudad empezaría un proceso de modernización que se vislumbrará más claramente en los primeros años e incluso décadas del siglo XX a través del crecimiento de la población y la consecuente necesidad de urbanizar lugares antes inhabitados, el acceso a los servicios públicos básicos, la creación de condiciones y establecimientos sanitarios, administrativos, culturales, de recreación, deportivos, etc. (Ramos, 2017: 12).

La gente de de esta elite se paseaba por los lugares públicos, El Prado era uno de los lugares de esparcimiento más conocido, el cual era visitado por gente pudiente a la par de la moda parisina de esos tiempos. Las plazas y los campos deportivos eran concurridos constantemente, especialmente durante los fines de semana y días festivos.

Había llegado la modernidad y, si se pudiera decir, también la tecnología. La pianola había hecho su aparición, aparato reproductor e instrumento musical a la vez dos en uno, pues en ese tiempo ver la reproducción automática del piano debió ser todo un suceso. Tocar el instrumento, sentirse como uno de los autores interpretando su música y sin la necesidad de haber estudiado para tocar un piano. Es ponerse en el pensamiento de las personas de esa época, viendo una sociedad deslumbrada por la modernidad y tecnología que estaba ingresando en su vida cotidiana.

La pianola se había convertido en un instrumento de entretenimiento y complemento de las familias de las elites y el capricho de la burguesía paceña, teniendo una en cada casa, pudiendo de esa forma, escuchar la música de su preferencia y cuando ellos querían, aunque debían tener necesariamente uno de estos instrumentos en sus hogares.

Pero la pianola, como se dijo anteriormente, era uno de los primeros formatos de reproducción musical. Estos eran los rollos de pianola, los cuales estuvieron presentes en la ciudad de La Paz a principios del siglo XX. Su característica principal era su estructura de papel, del cual estaba constituido.

Los rollos de pianola

El rollo de pianola era un formato de reproducción musical que no es otra cosa que un papel perforado de reproducción mecánica a través de una pianola (Figura 1). Todos son de perforaciones que, conectadas a la tecla de la pianola, las rendijas ingresaban en los hoyos del papel haciendo funcionar el mecanismo de la pianola. La música, que se encontraba en esos rollos de pianola, era en su gran mayoría música para piano.

> Un piano roll es un medio de almacenamiento de música que se utiliza para operar una pianola, una pianista o una reproducción de piano. Los rollos de piano, como otros rollos de música, son rollos continuos de papel con perforaciones (agujero) perforados en ellos. Las perforaciones representan datos de control de notas. El rollo se mueve sobre un sistema de lectura conocido como barra de seguimiento y el ciclo de reproducción de cada nota musical se activa cuando una perforación cruza la barra y se lee (Roquer, 2019: 1).

El rollo de pianola estuvo presente de 1920 a 1930. Este formato de reproducción musical llegó a situarse en gran parte de los hogares de la elite de la ciudad de La Paz. Pero solo duró diez años en el mercado paceño, porque



Figura 1: Caja y rollo de pianola.
Fuente: Archivo MUSEF.

apareció el disco, un nuevo formato de reproducción musical, el cual tenía bastantes peculiaridades que dejaban de lado al rollo de pianola. Estas características las enmarcamos en el Cuadro 1.

ROLLOS DE PIANOLA	DISCO
En cada rollo solo se tenía un tema musical	Por lo menos tenía dos temas musicales variados
El rollo de pianola solo tenía un lado	El disco tenía dos lados, por lo que existía más temas musicales
Este formato era de papel, material que lo hacía vulnerable.	Este formato estaba es un material más resistente que el papel.
Para escuchar estos rollos, se debía tener una pianola, la cual tenía un precio muy elevado. Además, este era bastante grande y pesado, sin posibilidad de una fácil movilidad.	Para escuchar el disco se debía tener una vitrola, los cuales, no tenían mucho costo. Eran fáciles de utilizar, se podían mover a diferentes lugares sin ningún problema. Se podía escuchar todo tipo de grabaciones y tenían accesibilidad total.
Solamente se podía escuchar música para piano.	Se podía escuchar diversidad de grabaciones y ritmos musicales.

Cuadro 1: Características de un rollo de pianola y un disco.
Fuente: Elaboración propia.

Con la modernidad en auge en la ciudad de La Paz, un nuevo formato de música había llegado y se apoderaba de los hogares paceños, haciendo a un lado a los rollos de pianola. "[…] Su indiscutible trascendencia histórica quedó difuminada por una industria del disco que, durante buena parte del siglo XX, monopolizó el mercado de la grabación. Esta circunstancia explica por qué uno de los soportes sonoros más vendidos durante las tres primeras décadas del siglo XX (el rollo de pianola) es todavía un auténtico desconocido, incluso dentro del campo de la musicología" (Roquer, 2019: 4).



Figura 2: Tapa y disco de 33 revoluciones de la empresa Columbia Récord (adquirido en la Disquera Méndez).
Fuente: Anónimo.


NUEVOS DISCOS DE BAILE
COLUMBIA VIVA-TONAL
Acabamos de recibir un surtido especial en Fox Shimmies, Tangos, etc.
Mencionamos:

Che Papusa oí	Tango
La hija de japonesita	Fox
Que lindo es estar metidc	Tango
Mi cielo azul	Fox
En un pueblito español	Vals
Rio Rita	Fox
Haleluyah	Fox
Chamaquito	Fox
Honolulo moon	Fox
Ojos tristes	Vals
	Tango

CASA COLUMBIA

Figura 3: Variedad de música, brindada por los discos de Columbia Récord. **Fuente:** *El Diario* (1932).

A partir de 1930 hacia adelante, en la ciudad de La Paz ya podían verse en las tiendas, gracias a Columbia Récord, una de las primeras empresas de discos de vinilo que llegó a la ciudad (Figuras 2 y 3). Estos discos se volvieron en una gran competencia a los rollos de pianola, logrando triunfar entre los compradores y convirtiéndose en el soporte musical de absoluto dominio, lo cual provocó que aquellos desaparecieran abruptamente del mercado paceño.

> Mi abuelo me contaba que en el Hotel Torino tenían pianolas que, para que funcionaran, se colocaba un papel enrollado; me imagino que eso eran los rollos de pianola y así se escuchaba la música, porque en las casas de entonces no había radio. Pero después apareció el disco, ha hecho furor, por eso mi abuelo que trabajaba en la empresa Forno se compró una vitrola. Ahí escuchaba los discos; los vecinos, la familia, los amigos, venían a bailar pero venían más por curiosos a escuchar y mirar la vitrola. Pero se tenía turno entre todos los visitantes para dar vuelta la palanca de la vitrola porque sino se daba vueltas, no funcionaba (anónimo, 2023).

Rollos de pianola de fabricación nacional

En la ciudad de La Paz, los rollos de pianola fueron importados de Gran Bretaña, Estados Unidos, Italia, Francia, Alemania, etc. Las marcas también eran diferentes, por ejemplo, Hamilton Ohio, Full Scale Themodist, Universal, Kimball, etc. A toda esta variedad de marcas se sumaban también los rollos de pianola que se producían en el país y en la ciudad de La Paz, más específicamente en talleres que se concentraban en las mismas tiendas o casas importadoras. Realizando el trabajo de perforación de estos formatos de música en papel, con lo cual surtían los pedidos que requerían los clientes.

> NOVEDADES EN MÚSICA VICTOR DE LOAYZA. Calle Genaro Sanjinés No 63. IMPRESIONES: Se atiende con preferencia pedidos del interior de la República y Provincias, haciendo precios especiales para comerciantes del ramo. La casa cuenta con talleres propios para realizar impresiones y perforaciones musicales, pudiendo imprimir Música por cuenta propia (*El Diario*, 1925).

Cada empresa que realizaba estos rollos de pianola tenía una patente y por lo tanto derechos de producción de las mismas. Una de estas empresas era Rollos Pampa, de origen argentino (Figura 4). Ellos se encargaban de mandar la maquinaria necesaria a los talleres de la ciudad de La Paz para elaborar la perforación de los rollos a pedido.

> La Empresa "Rollos Pampa" era una empresa legalmente constituida, que contaba con su patente con respecto a la fabricación de los rollos de pianola, su maquinaria fabricaba los rollos de pianola para diferentes temas musicales. Esta empresa, en su gran mayoría, enviaba los rollos a las tiendas, a la ciudad de La Paz. Pero al existir demandas de otros temas musicales, se tuvo la necesidad de enviar maquinaria a Bolivia para realizar los rollos en talleres de los mismos negocios, en la ciudad de La Paz, los cuales irían con el denominativo de "Rollos Cóndor", porque no contaban con las mismas características del rollo elaborado en la Argentina (Pablo Cáceres, comunicación personal, 2023).

Esta aseveración es cierta porque en los rollos de pianola que custodia el MUSEF se encuentra uno de los fabricados en los talleres de estas importadoras, con el nombre Rollos Cóndor (Figura 5). Se observa a primera vista la simplicidad de su elaboración porque es un poco rústica, sin ningún tipo de decoración, el inicio del rollo y



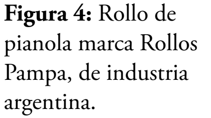


Figura 4: Rollo de pianola marca Rollos Pampa, de industria argentina.
Fuente: Colección rollo de pianola. Archivo Central MUSEF.



Figura 5: Rollos Cóndor, fabricado en un taller de la ciudad de La Paz, Bolivia.
Fuente: Colección rollo de pianola. Archivo Central MUSEF.

solamente con un letrero en un pedazo de papel que muestra el título de la canción, el lugar y la empresa donde se fabricó.

> Estos aparatos no eran tan grandes, eran enviadas desde la Argentina, de la empresa Rollos Pampa. Tenían la apariencia, en forma y tamaño, a una máquina de escribir, tenían un mecanismo de teclas que perforaban el papel, siguiendo minuciosamente las notas musicales y así colocarlas en el papel con los temas musicales requeridos. Esta tarea era realizada por una persona especializada, que era enviada por la empresa desde la Argentina y se quedaba por un tiempo determinado (Pablo Cáceres, comunicación personal, 2023).

La pianola

Con el pasar del tiempo, los instrumentos musicales han ido a la vanguardia del progreso, y de su tiempo, entre ellos se puede ubicar a los de tipo mecánico – automático, lo cual mejoraría la experiencia musical. La pianola es fracción de este tipo de instrumentos, por medio del cual es posible escuchar música y sin necesidad de que alguien este interpretando el instrumento (Figura 6).

> La pianola fue el primer sistema que permitió una difusión masiva de música y uno de los primeros artefactos concebidos para la comercialización de un soporte grabado. Técnicamente el mecanismo de la pianola se basa en un sistema neumático que pone en movimiento un rollo de papel perforado con la información musical codificada (Roquer, 2019: 2).

En Bolivia, en la ciudad de La Paz, la pianola instrumento había entrado con mucha fuerza al mercado debido a que los formatos de música en ese tiempo eran los rollos de pianola, fundamentales para el funcionamiento de aquella. La pianola no era accesible debido a su gran costo económico, por lo que solo la elite de la ciudad de La



Figura 6: Pianola Marca Aeolian, también muy importante en esa época.
Fuente: Pablo Cáceres.



Figura 7: Ilustración de una pianola Duo-Art, que es interpretada por una persona, aunque la base es un rollo de pianola. Esta marca es la que se vendía en la ciudad de La Paz por la tienda Arauco Prado & Co.
Fuente: *Revista Semanal*. Año I. Núm. XV.



Figura 8: Pianola marca Orchestrion, de la cual era dueño Simón I. Patiño.
Fuente: Pablo Cáceres.

Paz podría adquirirlo. Como lo señalé más atrás, la marca de pianola que se encontraba en el mercado nacional eran la Duo-Art, que era comercializada mayormente en las tiendas de la calle Comercio (Figura 7).

> En la ciudad de La Paz, la marca de pianola que más se comercializaba era "DUO-ART", que incluía también el rollo. "Por medio de los rollos Duo-Art que reproducen la manera EXACTA de tocar de los grandes pianistas, con el pedaleo original, variaciones de tono, matices y fraseo. En una palabra, es la "fotografía "de la manera de tocar de un artista (*La Ilustración*, 1921).

Aunque también hubo marcas muy reconocidas en el mundo, en especial una de fabricación alemana pero que no llegaron a Bolivia debido a su extremado costo. Simón I. Patiño fue dueño de una de esa marca llamada Orchestrion (la tenía en una de sus mansiones) (Figura 8). No se debe olvidar que Patiño había nacido en el seno de una familia pobre, lo que denotaba sus gustos por la música nacional, en especial la cueca.

Después de 1930, al igual que los rollos de pianola, este instrumento había desaparecido del mercado de Bolivia. El costo de las pianolas era bastante alto, por ello solo las casas particulares de las elites paceñas, los hoteles y algunas instituciones, podían acceder a este instrumento. Además, con el ingreso del disco al contexto paceño, hizo que existiera una ventaja en el mercado de la grabación, por el uso automático y práctico de la vitrola, que dejó sin efecto el uso de esta herramienta musical.

Comercialización

La calle Comercio es una de las más importantes del Centro de la ciudad de La Paz. Por la década de 1920, fue adquiriendo una identidad más tranquila, un lugar donde la gente se podía entretener y podía lucir la moda que llegaba desde Europa, luciendo la "última moda". Las tiendas que se encontraban en la Comercio mostraban una gran variedad de estilos, trajes, sombreros y diversos artículos para el hogar. Los primeros comerciantes eran españoles, aunque posteriormente pasaron a manos criollas y extranjeros de otras nacionalidades, siendo los semitas, árabes y japones quienes llenaron de innovación las tiendas de esta calle. Y al acrecentarse los negocios, los comercios fueron expandiéndose a lo largo de la Comercio.



Figura 9: Anuncio de la venta de rollos de pianola en la ciudad de La Paz.
Fuente: *El Diario*, 2 de abril (1921).



Figura 10: Leyenda de la tienda El Monolito en un rollo de pianola.
Fuente: Colección rollos de pianola. Archivo Central del MUSEF

En estos negocios se podía ver a la venta los rollos de pianola que fue uno de los primeros soportes sonoros más vendidos a principios del XX. Fue una de las más grandes innovaciones venidas del extranjero, además un fenómeno bajo el cual se podían encontrar diferentes estilos musicales: Música clásica de Chopin, Beethoven, valses, tangos y música popular. Las tiendas más importantes en este rubro eran las siguientes:

Arauco Prado & Co.

Se ubicaba en la calle Comercio. Era una importadora de productos relacionados con la música y también diferentes accesorios para el hogar. Acá se puede ver (Figura 9), un anuncio que ofertaba los rollos de pianola que esta tienda comercial ofrecía.

El Monolito

En esta tienda también se ponía a la venta los rollos de pianola. En un primer momento El Monolito se encontraba en la calle Ayacucho y posteriormente se trasladó a la Mercado (Figura 10). Aparte de ofrecer estos artículos musicales, se dedicaba también a la venta de antigüedades y curiosidades, en donde seguramente se exponían diversos artículos.

Gerardo Argote

Era una tienda bazar, que estaba especializada en productos de música y que también exponía y vendía los rollos de pianola (Figuras 11 y 12). Se ubicana en la calle Genaro Sanjinés, muy cerca de la Comercio.

Hoteles

Uno de los difusores en relación con los rollos de pianola, fueron los hoteles. Las pianolas estaban ubicadas en sus salones, donde los huéspedes acudían a escuchar música de la época, temas que estaban de moda, canciones que recientemente habían llegado del exterior: En los hoteles los ritmos cambiaban constantemente y eran más movidos.



Figura 11: Sello de la tienda Gerardo Argote en un rollo de pianola.
Fuente: Colección rollos de pianola. Archivo Central del MUSEF.



Figura 12: Propaganda de almacén musical de Gerardo Argote.
Fuente: *Revista Ilustración* (1921).

El Gran Hotel París, uno de los más importantes de La Paz, fue inaugurado en 1913. En la actualidad se llama Hotel París y se encuentra en una de las esquinas de la Plaza Murillo. Fue el primer hotel de Bolivia, brindando diferentes servicios a los huéspedes que visitaban sus ambientes.

> El Gran Hotel Paris fue construido en el año 1911 e inaugurado en 1913 por una empresa de españoles, ofrecía servicios de lujo en alojamiento, confitería, pastelería, restaurant, salones de billar y teatro biógrafo. El 15 de agosto de 1979 el inmueble fue adquirido por el Fondo Complementario de Seguridad Social de la Policía Nacional para, posteriormente en 1997, pasar a nombre de MUSEPOL, siendo los nuevos propietarios del bien inmueble […] (MUSERPOL, 2023).

En la década de 1920 hacia adelante, la música que se escuchaba en su gran salón venía de una pianola, que hacía escuchar los sonidos y ritmos de esa época en la ciudad de La Paz, sobre todo la música venida del extranjero.

> Me contaron que, en el Hotel París, la música se difundía por medio de una pianola que hacía funcionar los rollos y los temas que se escuchaban era música clásica como Beethoven, Mozart, pero también había música de los países vecinos como el tango, paso doble, que escuchaban en diferentes eventos y reuniones (Daniel Salgar, comunicación personal, 2023).

El Hotel Torino fue fundado en 1917 por Francisco Ponta, un ciudadano italiano, específicamente de Turín (por eso el nombre), siendo uno de los mas antiguos en la ciudad de La Paz. El edificio está labrado en piedra, tiene una propia personalidad de carácter antiguo. El Torino brindaba también música en formato rollo de pianola.

> GRAN HOTEL TORINO: Pone en conocimiento del público que su acreditado establecimiento cuenta actualmente con 60 habitaciones. Todas las habitaciones, cuartos, etc., completamente reformados y aseados, pueden satisfacer el gusto más exigente. EL GRAN HOTEL TORINO y anexo, son en la actualidad seguramente los establecimientos más acreditados de esta capital, en donde se puede encontrar todo el confort moderno a precio módico. El servicio de cantina con música de pianola, el restaurant, los nuevos comedores y cocina son atendidos personalmente por el administrador, señor Filiberto Vaccari (*El Diario*, 1921).

Un poco de historia sobre los rollos de pianola del MUSEF

En 2002, el Museo Nacional de Etnografía y Folklore se encontraba en desarrollo, estaba creciendo y expandiéndose más a nivel infraestructura. Se había adquirido la Casa Guidi, propiedad vecina del MUSEF y se buscaba fusionar ambas infraestructuras y así ampliar más la institución.

> […] Víctor Hugo Cárdenas, que formaba parte de la Asociación de Amigos del MUSEF, posibilitó que se declare un decreto para poder adquirir la Casa Guidi. Más o menos en 1999 se consolidó la adquisición de esta área, [aunque] fue bastante complejo adquirirlo, comprando el espacio a los dueños de la Casa Guidi y al Fondo de Pensiones: De esta forma se consolidó el terreno […] al lado del Museo (Milton Eyzaguirre, comunicación personal, 2023).

De esta forma, el MUSEF contrató a una empresa constructora para que diera a conocer los nuevos ambientes de la institución. Con la mano de obra de arquitectos, ingenieros y albañiles, se empezó la anexión de la Casa Guidi

con el MUSEF. Para ello se debería sacar la documentación que resguardaba el MUSEF y ponerla a buen cuidado hasta que los trabajos terminaran.

Para que la documentación de la Biblioteca y del Archivo quedaran a buen recaudo, se los trasladó a la parte superior de lo que hoy son la Sala Núñez y la Sala Múltiple. Tal vez los malos cálculos de la empresa que se encontraba realizando estos trabajos y la negligencia para realizar las excavaciones, hizo que todo este sector se desplomara con toda la documentación, llenando de lodo todo lo que se encontraba en el piso de arriba.

El muro posterior de lo que era la Biblioteca en ese entonces se había desplomado, producto de un debilitamiento que había ocasionado la humedad que existía en la parte inferior del inmueble. La movilización de los funcionarios del MUSEF fue inmediata, presentándose en el lugar del incidente y así poder salvar la documentación que se encontraba bajo tierra.

> Salvamos toda la documentación que se pudo, libros en su mayoría, todo estaba enterrado por el lodo, al igual que los muebles, trabajamos todo el día. Además, casi toda la semana fue un trabajo arduo porque se debía quitar la tierra de los documentos. Una parte de la documentación se perdió, pero una gran parte se pudo recuperar porque se actuó de inmediato (Ana Maria Calanis Calanis, comunicación personal, 2023).

En toda esa documentación sepultada y que se pudo rescatar se encontraban los rollos de pianola, que fueron salvados por uno de los funcionarios del MUSEF, quien nos cuenta esa experiencia:

> Nos llamaron para poder ayudar y salvar la documentación que estaba enterrada; como todos los funcionarios, me puse ayudar en el rescate. Lo que pude sacar con mis manos fueron los rollos de pianola que se encontrabas enterradas en el fango; las limpié y las puse a buen recaudo y se quedó en mi oficina. Posteriormente, pasaron a los ambientes del Archivo Central del MUSEF (José Orellana, comunicación personal, 2023).

Antes del accidente, no se sabía con exactitud cómo fue que el Archivo contaba con esta documentación. No se sabía con certeza si fue una donación de personas o instituciones. El encargado de Archivo Central del MUSEF, Ladislao Salazar, quien funge como funcionario a partir de 2002 (después de este incidente), nos dice:

> No tengo conocimiento [de] cómo llegaron los rollos de pianola al MUSEF, porque cuando yo me incorporo, los rollos de pianola ya se encontraban en el Archivo; no contaban con ningún tipo de documentación de quién habría donado o cómo las trajeron. Pero ahora ya contamos con un catálogo que nos puede dar bastante información [del origen] de esta documentación (Ladislao Salazar, comunicación personal, 2023).

Las cajas que resguardan los rollos de pianola se encuentran con secuelas de haber pasado por este tipo de acontecimientos, porque se pueden encontrar huellas de agua de tierra y también humedad. Es en verdad una gran proeza que una gran mayoría de estos documentos (pese al derrumbe) se encuentren en buen estado para poder brindarnos información de años atrás.

Toda esta documentación se encuentra a buen recaudo en el Archivo Central del MUSEF, con un catálogo que brinda importantes datos para aquel investigador que pida esta información. El Archivo Central es ahora el custodio de estos formatos musicales, ricos en historia y contextos de cómo era la ciudad de La Paz de esos años.

Estilos musicales en la ciudad de La Paz

Gracias a la documentación que acompaña a los rollos de pianola, se ha podido obtener información sobre los estilos musicales que se escuchaban en la ciudad de La Paz de 1920 a 1930. Durante esta década, la música que oía la elite era el reflejo de lo que ocurría en el extranjero.

Las preferencias dependían de los gustos guiados por la edad de cada individuo o bien por las inclinaciones musicales de las familias. De esta forma, los estilos de música variaban. Existían melodías lentas, otras eran movidas, las cuales estaban de acuerdo a la moda que se imponía en la ciudad. Aunque parezca un poco extraño y novedoso –los documentos así lo evidencian–, la música popular tenía un lugar muy especial en la preferencia de la aristocracia de esos años.

> En aquellos momentos, el gusto musical se inclinaba por el charlestón, el foxtrot, el pasodoble y el tango, sin descartar, eventualmente, los huayños, las cacharpayas y los pasacalles y algo de vals y cuadrillas de lanceros. En muchas casas había un receptor de radio, un piano o una pianola con rollos musicales, y en casi todo [lugar había] un gramófono o una victrola para escuchar música en discos de 78 revoluciones por minuto, que eran de un material delicado (Coronel, 2013: 23).

En el Archivo del MUSEF se tienen 181 rollos de pianola. En ellos hay desde música clásica, tangos, ritmos bolivianos populares, etc., tal como lo evidencia el siguiente cuadro:

ESTILOS MUSICALES	CANTIDAD DE ROLLOS DE PIANOLA
Música clásica	50
Tango	19
Foxtrot	18
Vals	12
Marcha	7
Paso doble	6
Estilos musicales desconocidos	29
No tiene denominativo musical	32
Cueca	6
Kcaluyo	1
Marinera	1
Total	**181**

Cuadro 2: Cantidad de rollos de pianola de acuerdo al estilo musical.
Fuente: Colección rollos de pianola. Archivo Central del MUSEF.

Música clásica

La música clásica (que venía del extranjero) era una identidad que se adoptaba como un modelo en la sociedad paceña de esa época. Aquella se caracteriza por tener melodías provenientes de la naturaleza y el equilibrio, se la bailaba con elegancia de manera muy formal, con mucho recato. No había toques de manos ni mucho menos acercamientos cuerpo a cuerpo. No se debe olvidar que esta música era consideraba de la elite; a finales del siglo XIX el hecho de tocarse y ejecutar demasiados movimientos era considerado impuro.

> […] las elites se diferenciaban por sí mismas, se habría operado sobre el concepto de que el ritmo (ese componente de la música, que establece un lazo entre la escucha, la mente, el cuerpo, el movimiento y tantas cosas más) era algo “impuro” que no tenía lugar en las academias o en los salones de conciertos (Reyes, 2021: 1).

En palabras simples, la música clásica no tiene ritmo, no presenta movimientos. Después de la Guerra Federal llegaron las nuevas tendencias en estilos musicales, que presentaban un poco más de movimientos y ritmo (Figura 13).

Tango

El tango es un baile lleno de fuerza y expresividad. Un tango en la pista es como un romance lleno de pasión y sensualidad, para bailarlo bien hay que dejarse llevar, tener una determinada postura, ejecutar miradas específicas, todo es importante para transmitir emoción (Figura 14).



Figura 13: "Sonata Op. 28, Key D. Allegro", de Beethoven.
Fuente: Colección rollos de pianola. Archivo Central del MUSEF.



Figura 14: "Perdón viejito", por Pedro Verges (tango).
Fuente: "Colección rollos de pianola". Archivo Central del MUSEF.

> El tiempo se divide en dos partes iguales, en lo básico se cuenta hasta ocho pasos. El tango tiene una peculiaridad, todos los pasos se aprenden con un ritmo constante, pero cuando se empieza a bailar se puede acelerar o retardar los pasos según la música. Para desplazarnos por el espacio, bailamos de forma contraria a las agujas del reloj.
>
> [para tener] La postura correcta se debe mantener la columna vertebral recta y así bailar con elegancia; es importante que las rodillas están bien relajadas y siempre, siempre, mantenerse tranquilos y muy relajados (Rolando Zúñiga, comunicación personal, 2023).

Foxtrot

Era un tipo de baile muy popular, el cual aparece en 1912, llenando de inmediato los bailes en los salones. Las primeras en interpretar estos ritmos fueron las orquestas de jazz. El nombre de este baile, literalmente, significa "el trote del zorro", pues se buscaba imitar los pasos de estos animales. "El Foxtrot encontró en los años 30 una época que se ha denominado, por los expertos, como la dorada para este género, en otras palabras, fue aquel periodo de tiempo en donde la sociedad lo aceptó de una manera casi impensable […] (Laura, 2018: 9).

Llevada por la curiosidad por saber cómo se bailaba el foxtrot, pensé en buscar a un profesor para que me explicara cómo se ejecuta este ritmo musical. Lamentablemente, los profesores más jóvenes con quienes me contacté no conocían el foxtrot. Pero al consultar con un profesor ya retirado, grande fue mi sorpresa cuando me contó que él lo bailaba y, muy gustoso, me contó que

> Para poder bailar bien el foxtrot se necesita conocer bien el ritmo. Es más movido con relación a la música clásica; el tiempo se divide en dos partes lentas y dos rápidas. En la pista los bailarines realizan los pasos, siguiendo un recorrido circular en sentido contrario a las agujas del reloj. A este circuito se le llama línea de baile. Es una conversión que nos permite enlazar cualquier paso sin que el espacio suponga un obstáculo. El paso básico del foxtrot se compone de dos movimientos lentos […]; para avanzar el paso es importante situarse en la postura adecuada. El hombre y la mujer mantienen siempre el cuerpo erguido, con la columna vertebral recta. La parte delantera del pie soporta el peso del cuerpo porque no debe recaer sobre los talones (Rolando Zúñiga, comunicación personal, 2023).

Vals

> […] una característica del vals es la aproximación física entre el hombre y la mujer, la evolución del vals no perdió nunca la peculiaridad que más gustó a los jóvenes: girar a toda velocidad, para ellos [es] sinónimo de libertad y ruptura con la rigidez social. En el siglo XIX, lo cierto es que, en aquel momento, bailar el vals era "lo más" y las salas de baile crecieron como setas por la afición de los jóvenes burgueses a este estilo de libertad (Bautista, 2010: 34).

Este estilo de música se bailaba también en la ciudad de La Paz, era lo nuevo que había llegado del exterior. Era la moda que se mostraba en ese momentoy lo era especialmente por los jóvenes que querían sentirse libres de poder expresar su sentir y poder bailar sin ningún tipo de restricciones.



Figura 15: "El destino". ritmo de cueca. Arreglo de Julio M. Arteaga.
Fuente: Colección rollos de pianola. Archivo Central del MUSEF.



Figura 16: "Quicharillahuay", ritmo kcaluyo, arreglo de Luis Zuchi de Villar.
Fuente: Colección rollos de pianola. Archivo Central del MUSEF.

> El primer tiempo del vals siempre es el fuerte y los otros dos [son] los débiles. Así, el patrón de este baile es fuerte, débil, débil. La postura correcta del hombre y la mujer mantienen siempre el cuerpo erguido, con la columna vertebral recta, la parte delantera del pie soporta el peso del cuerpo, [hay que] recordar que se debe bailar sin tensiones. Salimos con el pie derecho hacia adelante, el izquierdo va hacia el lado, pies juntos, el izquierdo retrocede, el derecho retrocede al lado y [los] pies [deben estar] juntos (Rolando Zúñiga, comunicación personal, 2023)

Flamenco

> El flamenco es un baile de origen español en donde el movimiento y la fuerza en el cuerpo, los pies y las manos, son las más expresivas. Los giros y el equilibrio es una característica principal. El cuerpo tiene que estar bastante erguido y recto, la mirada en la pareja es muy importante, ya que tiene que haber una conexión entre ellos. Los pasos de agilidad que se muestran actualmente en el flamenco, antes se los bailaba con más suavidad y un poco más despacio (Rolando Zúñiga, comunicación personal, 2023)

Al igual que otros estilos de música que se escuchaban en la ciudad de La Paz, el flamenco era uno de los preferidos. En este baile los hombres son más fuertes y agresivos, pues usan sobre todo el taconeo, mientras que las mujeres mueven más el cuerpo y los brazos, haciendo sus movimientos más sensuales. En ese tiempo, en la ciudad de La Paz, este tipo de actitudes estaban prohibidas, por lo que bailar flamenco, en especial por los jóvenes, era una invitación a cosas nuevas, musicalmente hablando.

Música popular

La música popular en Bolivia se ha visto caracterizada por la percepción y el sentimiento, donde sale a relucir el amor romántico, lírico, mostrando la inspiración emotiva que hay en un tema musical. Es por ello que esta música gustaba bastante y era muy apreciada dentro del círculo de la elite paceña. Esta se sentía identificada con ella, pues en Bolivia las costumbres y tradiciones están muy arraigadas. De esta forma, la burguesía paceña de ese tiempo daba mucha importancia a la identidad indígena, pero no al individuo en sí.

Entonces había un mercado para este tipo de música y así se había convertido en la vida cultural de la burguesía paceña.

Entre los rollos de pianola se encontraron cuecas y kaluyo (Figuras 15 y 16). Sin embargo, para poder escuchar esta música, se debían hacer los arreglos necesarios con entendidos en la música para poder oírla en una pianola.

A continuación, se muestra los rollos que albergan la música popular.

Digitalización musical

Actualmente, en diferentes partes del mundo, la música en formato de rollos de pianola está siendo rescatada y digitalizada. Este rescate es muy importante porque así podremos conocer mucho mejor las emociones que esta

música despertaba, podremos saber qué pensaban a través de las composiciones y de los ritmos; escuchar estas melodías nos transportaría automáticamente a los años en donde se vivió todo un proceso de cambio.

> El sistema obtiene una **imagen digital** que contiene todos los **elementos gráficos** del rollo e interpreta esa información generando un **archivo MIDI que permite guardar toda la información musical** sin alterar el tiempo y la dinámica de las obras. De esta manera, el soporte queda absolutamente preservado tanto en el plano gráfico como en el sonoro, pero su interpretación no se reduce a una actuación con un instrumento o una acústica particular, sino que queda abierta a las infinitas posibilidades que nos brinda el rollo original. Una vez procesadas las imágenes, un equipo de musicólogos convierte los archivos **MIDI** en muestras de piano real para que, desde la Biblioteca Digital Hispánica, los usuarios puedan disfrutar de su escucha.(Biblioteca Nacional de España, 2023).

Se espera, en un tiempo no muy lejano, que el Archivo Central del MUSEF pueda acceder a este tipo de digitalización para rescatar la música que se escuchaba en la ciudad de La Paz. Sería en verdad una joya poder oír estos estilos musicales y así poder socializarlos para investigaciones futuras y conocer un poco más la esencia de esos años.

Conclusión

Los rollos de pianola presentados en esta investigación se encuentran custodiados por el Archivo Central del MUSEF, como lo dije, actualmente se cuenta con 181 piezas documentales, las cuales cuentan con un catálogo, los cuales brindan la información necesaria para el investigador.

Estos rollos de pianola son documentos de un gran interés histórico y sonoro, son testimonios grandiosos y del agrado musical de una determinada época. Los rollos de pianola tuvieron su auge de 1920 a 1930 y desaparecieron del mercado porque apareció el disco, formato musical que contaba con muchas más ventajas y que le ganó el espacio musical que en algún encabezaba.

Estos estilos musicales se traducían en música clásica, tango, foxtrot, flamenco, vals y música popular de Bolivia, ritmos que escuchaba la elite paceña debido a que tenían los recursos económicos para costear la pianola. Además, se resaltó que la música popular tenía un espacio entre la burguesía paceña porque esta, gracias a estos temas, se sentía identificada con la esencia de Bolivia.

No se debe olvidar que en esa época la burguesía necesitaba relajarse y despejarse, como en cualquier contexto social, pues siempre existen problemas, penas, alegrías, etc., que necesitan olvidar. Al no existir la tecnología actual, la huida emocional era por intermedio de la música, la cual lograba ingresar en lo más hondo de los sentimientos, haciendo relajar y tranquilizar a más de uno, haciendo de la vida mucho más llevadera.

Al comprender que estos estilos musicales gustaban a la elite paceña, es también necesario poder escucharlos para apreciarlos mucho mejor. La tecnología que se desarrolla en otros países sobre la digitalización de la música de los rollos de pianola es muy interesante y novedosa. En nuestro contexto, sería muy beneficioso para los estudiosos, poder digitalizar la música que guardan los rollos de pianola y así rescatar esta joya musical que se encuentra encerrada en estos documentos que alberga el Archivo Central del MUSEF.

Bibliografía

BAUTISTA AUGUSTUS, Carlos Gabriel.
2021. *Los bailes de una década*. Editorial La Grulla. Santo Domingo, República Dominicana.

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA.
2023. "La música de los rollos de pianola inunda la Biblioteca Digital de España (BDH)" (consultado el 2 de febrero de 2023). Disponible en: https://www.bne.es/es/blog/blog-bne/la-musica-de-los-rollos-de-pianola-inunda-la-bdh. 2016.

CORONEL QUISBERT, Simón.
2013. *Ondas que provocan. Radio Illimani, los estados y el vacionalismo.* Editorial Gente Común. La Paz, Bolivia.

DE LOS REYES, Alejo.
2021. *El ritmo de la música "clásica"*. Madrid, España.

El Diario.
1932. "Nuevos Discos de Baile". 17 de noviembre. La Paz, Bolivia.

1929. “Aviso Columbia”. 10 de junio. La Paz, Bolivia.
1925. “Novedades en música Víctor de Loayza”. 20 de septiembre. La Paz, Bolivia.
1921. “Arauco Prado & Co.”. 2 de abril. La Paz, Bolivia.

LAURA, Bernarda.
2018. *Así se baila. Cuál es el origen del Foxtrot*. Barcelona, España.

LAURA, Roberto.
1988. *La oligarquía de La Paz: 1870 -1900*. Tesis de grado de la carrera de Sociología de la Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.

MATAS Musso, Josefina GARCÍA y Gonzalo CRISPIERI.
2016. *Apuntes para una lectura analítica de la ciudad de La Paz. Propuestas de sensibilización patrimonial*. Colección Raíces e Identidades. Universidad Católica Boliviana. La Paz, Bolivia.

MUSERPOL.
2023. “Mutual de Servicio al Policía. Institución policial que en 1997 adquirió las instalaciones del Hotel París”. Disponible en: www.muserpol.gob.bo

RAMOS, María Teresa.
2017. *La vida cotidiana de la ciudad de La Paz durante la Guerra Federal*. Revistas bolivianas. La Paz, Bolivia.

Revista Semanal
1921a. “Ilustración de una pianola Duo-Art”. 15 de mayo. La Paz, Bolivia.
1921b. “Propaganda de almacén musical de Gerardo Argote”. 15 de mayo. La Paz, Bolivia.

ROQUER, Jordi.
2019. *La pianola como paradigma de la música de reproducción mecánica*. Barcelona, España.

SOUX MUÑOZ Reyes, María Eugenia.
1992. *La música en la ciudad de La Paz 1845-1885.* Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.

Entrevistas

Ana Maria Calanis Aramayo. Técnico referencista de la hemeroteca del Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz, Bolivia (13 de febrero de 2023).

Daniel Mendizábal Salgar. Conductor del programa “Con y sin nostalgias”. La Paz, Bolivia (6 de febrero de 2023).

Milton Eyzaguirre. Jefe de la Unidad de Extensióndel Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz, Bolivia (13 de febrero de 2023).

Ladislao Salazar. Encargado del Archivo Central del Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz, Bolivia (13 de febrero de 2023).

Pablo Cáceres. Actualmente se encuentra realizando su doctorado con relación a los rollos de pianola con una beca en Suiza. Entrevista realizada vía WhatsApp (15 de marzo de 2023).

Rolando Zúñiga, Profesor particular retirado de música y baile (85 años). . Ciudad Satélite, El Alto (22 de febrero de 2023).

LA MÚSICA DOCUMENTADA EN LOS 620 KHZ DE LA RADIO SAN GABRIEL

Ladislao René Salazar Cachi[1]

La radio y su compromiso comunicacional y educativo

La radio San Gabriel cuenta con una trayectoria sonora desde su nacimiento en 1955. Fue fundada en la comunidad de Peñas, provincia Los Andes, localidad emblemática de un líder aymara que prometió volver en millones. "La voz del pueblo aymara"[2] es el resultado del deseo de construir un modelo diferente de comunicación y educación a la vez y que sobrepasaría los millones de oyentes aymaras ubicados en las regiones rurales y urbanas de La Paz.

La Radio, por los avances tecnológicos, cruzó las fronteras bolivianas y llegó al pueblo quechua, alcanzando el este peruano y el norte chileno, sin perder la esencia filosófica de una entidad que pretende empoderar la cultura aymara, fortaleciendo su identidad y su lengua.

La música de la cultura aymara se mantiene viva, manifestándose en las festividades donde se producen relaciones sociales de respeto y agradecimiento a las deidades o *apus* y a la naturaleza presentes en el ciclo productivo. Para ello se tocan instrumentos musicales como *pinkillos*, *chaxis*, *tarkas*, *sikus*, *qina*, *lichiwayus*, *llanu wayli* o bombos y tambores, y se realizan cánticos generados por los miembros de la comunidad, los cuales invitan a bailar *qina qina, waka tinti, sikursi, chiriwanu*, expresiones heredadas mediante la transmisión oral o social como signos vivos que emiten sonidos combinados con la naturaleza, espacio de inspiración aymara y de radio San Gabriel.

Al ser esta una institución de emisión sonora, los documentos musicales salvaguardados físicamente en la fonoteca fueron acumulados en óptimas condiciones debido a que esos audios son utilizados para programas radiales y sociales desde 1955.

Estos audios de música y programas se hallan en un proceso de revisión, digitalización y catalogación, considerando su originalidad, lo que exige utilizarlos, pero también proyectarlos como documentos sonoros abiertos al público, al maestro, al estudiante y al investigador. Así, estos documentos sonoros se convierten en un proyecto para generar programas culturales, sociales o económicos, dependiendo de los objetivos que colaboren en el fortalecimiento de la sociedad aymara que vive en pleno siglo XXI.

La música de presentación es cantada por Luzmila Carpio y el grupo Rupay, quienes reflejan la fe que tiene el pueblo aymara en la Radio, llegando a los radioescuchas a través del idioma y con la perspectiva de fortalecer la identidad aymara.

¿Qué se entiende como música y cómo se la identifica?

Antes de conocer las fuentes musicales de radio San Gabriel, se hará una breve conceptualización o reconocimiento del tema central: La música, qué significa y qué orígenes tiene para poder comprender el valor que tiene la ecoacústica.[3]

La definición de la música es desarrollada por academias lingüísticas, como es el caso de la Real Academia Española (RAE), que paulatinamente recupera las variables con las características del lugar. Las formas de interpretación conceptual ya definidas se modifican obedeciendo criterios, normas o leyes, que los aprueban y

---

1 Es funcionario del Archivo Central de la Unidad de Extensión del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Correo electrónico: jaqe_uru@yahoo.com

2 Frase emblemática de la radio por su cercanía a la población y por su sentido de servicio a este grupo cultural del Altiplano boliviano.

3 Fernando González García, en su artículo "La bioacústica y la ecoacústica al servicio de la valoración de los ecosistemas", hace una referencia a la nueva corriente que estudia los "paisajes sonoros", denominada ecoacústica, y dividida en tres componentes: a) La biofonía, compuesta por sonidos biológicos producidos por animales; b) la geofonía, sonidos no biológicos ambientales como la lluvia, vientos, truenos y cascadas y c) las antroponías y/o tecnofonías, que son sonidos producidos por la actividad humana.



Figura 1: Discos en vinilo de grupos musicales.
Fuente: Fonoteca de radio San Gabriel.

protegen, pero esas reglas tienen la posibilidad de ampliar su universalización. Entonces, el concepto común de la música es "el arte de organizar un conjunto de sonidos y silencios de una manera lógica y sensible, conforme a los principios de la armonía y el ritmo". Estas instituciones especializadas coinciden en los cambios o ampliaciones del concepto por el tiempo y espacios donde se crean esas variadas manifestaciones artísticas, manteniendo "el deseo de conmover o producir un efecto estético en quien escucha."[4]

La música en lugares ignorados tiene características culturales propias. Los músicos de la comunidad no son reconocidos como artistas, pero mantienen indicios colectivos que los identifica como únicos. Es también un arte por la forma y variedad de tonos e instrumentos que reciben de las generaciones pasadas y que combinan para continuar tocando sonidos armoniosos y muy relacionados con el tiempo, es un acto de artistas que continuarán preservando y recreando los sonidos que les ofrece su contexto.

Los artistas desde las comunidades o centros urbanos modulan los sonidos y silencios con el objetivo de llegar al oído, deseando exponerlos en eventos festivos, conciertos o solo hacer escuchar las voces dulces que pueden ser cantadas en coros. Los sonidos de los espacios naturales, apoyados por los instrumentos musicales, estabilizan actitudes y comportamientos que generan ritmos alegres o tristes en torno al medio en el que los artistas viven.

El medio ecogeográfico y sus temporalidades producen cambios climáticos, emitiendo sonidos que el artista reconoce como fuentes que pueden ser convertidos en melodiosas armonías y ritmos capturados para festividades y actividades cotidianas tradicionales.

La presencia de los sonidos en diferentes escenarios, vividos o reconocidos con intensidad, son escuchados de diferente manera en las comunidades, centros urbanos o poblaciones intermedias dedicadas a la agricultura, la minería u otro tipo de actividad. Entonces, esa música contiene rastros culturales que satisfacen alegrías o penas, y los hacen sentir identificados consigo mismos. Los instrumentos, el contenido, los tonos y cantos llevan a las personas a actitudes de escucha y sentir que esa música es o no es suya.

Al llegar la música a un estado común y ser reconocida por la población, es porque se la colectivizó por algún medio de comunicación o algún instrumento virtual que, incitando a encuentros con el público, inciden en los sentimientos, en las condiciones sociales, en las expresiones culturales, en las conductas políticas, en las plegarias religiosas, etc. Las festividades comunitarias, municipales, regionales, departamentales o nacionales son

4 Al buscar el concepto de la música, se constató que las instituciones que la definen tienen ideas comunes, en este sentido se eligió la expuesta en la página web llamada "Enciclopedia Humanidades" y disponible en: https://humanidades.com/musica/#ixzz7yIamHJJH

escuchadas permanentemente por ser expresiones con identidad, donde la música y sus formas de exponerlas demarcan la territorialidad.

Los sonidos desde las sensaciones que provocan creatividades

Al momento de salir de los centros urbanos, los sonidos cambian y son diferentes por estar ingresando a una zona rural donde se hacen más naturales y hacen olvidar los ruidos que se producen en las ciudades grandes donde se generan convulsiones auditivas.

Las bocinas, los motores de automóviles, voces o gritos de transportistas, vendedores callejeros y de mercados, sonidos de anuncios comerciales, luces y televisores con novelas o partidos de fútbol, motores de cortadoras de carne o ventiladores, aparatos de control de bancos o museos emitiendo sonidos de alerta, bocinas para anuncios o los ruidos de fiestas que producen tonos bailables como las bandas que emiten música con mucha fuerza en medio de otros ruidos donde están los transeúntes, vendedores y bailarines, todos son ruidos comunes que se hicieron parte de la persona citadina.

Para identificar y diferenciar estos sonidos urbanos se deben realizar registros con un alto sistema de ingeniería, porque se trata de un ciclón de sonidos con características que identifican a una ciudad, con contradicciones insidiosas que se inclinan a la inseguridad, son ruidos provocativos al enfrentamiento o a la violencia, al hurto, al ajetreo, a las peleas, a actos irrespetuosos e inclusive a la muerte.

Pero existen ruidos generosos y alegres como el de los campos deportivos, los parques y plazas, y el de las fechas festivas cuando los niños y jóvenes emiten sonidos de contento y regocijo que identifican la diversidad de sociedades que se aferraron a otro tipo de vida, tratando de emitir ecos de buenos deseos. Son pocos los sonidos que pueden tranquilizar el alma en permanente correteo en las metrópolis de La Paz y El Alto.

En los espacios rurales se puede contrastar las imágenes y sonidos, los sensores de la percepción se distinguen al sentir los ruidos de diferente manera por encontrarse en un espacio abierto donde los cerros, montañas o nevados, combinados con los vientos, tranquilizan las tensiones urbanas, se escuchan sonidos gratos al oído al apartarse de los ejes troncales de comunicación terrestre.

Los sonidos naturales son diversos, y se convierten en música al ser sentidas como vivas y al ser parte de la comunidad y de los maestros que los considerarán la base de los ritmos influyentes. Los espacios "abiertos", libres y únicos de la naturaleza donde respiran el mismo oxígeno, son identificados por su ecoacústica (geografía, flora o fauna), como lugares sagrados donde los originarios, mestizos de la clase pobre, media y rica, escuchan, asimilan, reconstruyen y exponen la música andina y boliviana que los conquistó.

La música de los pueblos originarios puede considerarse como fuente "primaria" por llegar de un espacio en el que viven, pero pueden pasar a ser fuentes "secundarias" porque los sonidos primarios siempre serán hallados en los campos abiertos donde se encuentran montañas, vientos, ríos, lagos y silencios, sonidos naturales que los seres vivos capturan y convierten en documentos musicales que los identifican con ellos mismos y con la Madre Tierra, de la que son parte.

A esos sonidos naturales se incorporan la flora y la fauna, son seres vivos que reproducen sonidos: El gruñir, silbar, cantar, masticar, correr, nadar junto al movimiento de las ramas y los árboles, convierten a todos en productores de esos sonidos únicos.

La capacidad de oír y sentir las fuentes del sonido natural al caminar por las sendas de la comunidad, al trepar las lomas y los cerros y al escuchar correr el agua de los ríos en tiempo de lluvia, granizos y truenos, despiertan el deseo de componer música. Sin embargo, también se puede sentir este deseo al estar sentado, tranquilo, observando y sintiendo el espacio abierto y los horizontes donde nace o muere el sol con intensos resplandores de luz; al mirar y escuchar las plantas, animales, casas y sembradíos, siempre será el espacio natural el que inspire sonidos y melodías con frases poéticas de afecto que, convertidos en ritmos únicos, mostrarán las coloridas vestimentas en desbordante alegría. Estos sentires siempre serán únicos.



Figura 2: Disco en vinilo de música originaria de los Hermanos Quispe.
Fuente: Fonoteca de radio San Gabriel.

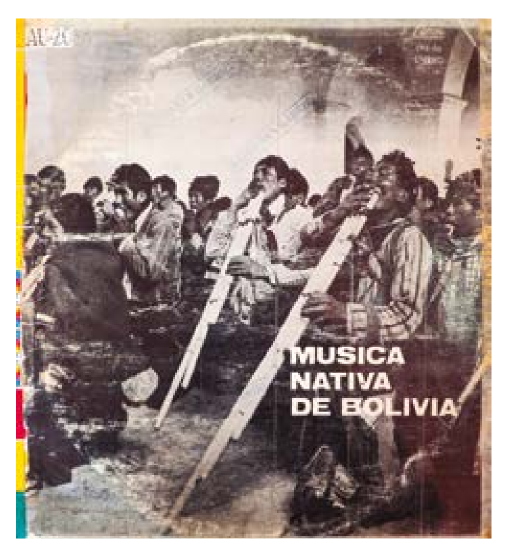


Figura 3: Disco en vinilo de música nativa de Bolivia.
Fuente: Fonoteca de radio San Gabriel.

La música de los artistas originarios y las fuentes sonoras

La música creada por personas y pueblos originarios, no solo descubren las potencialidades auditivas de sus músicos, también son producto de relaciones transmitidas por las generaciones pasadas que permitieron, a pesar de los tiempos, mantenerse activos. Los seres superiores y la naturaleza de los pueblos originarios destinaron a sus músicos a desarrollar sus capacidades y convertirlos en lectores de esos sonidos para ser reconocidos como maestros.

¿Serán los vientos la inspiración de los maestros para componer sus canciones? Porque cuando soplan fuerte, en días de sol o de luna, hacen flamear la rama de los árboles, de los sembradíos o hacen balancear las embarcaciones del lago o río, silban con altos tonos en los nevados o montañas sagradas, son vientos enérgicos de norte a sur y de este a oeste. Pero también está su pasividad en noches oscuras o despejadas donde se exponen las estrellas o la luna, en el cantar de las aves, en el gemir, correr y saltar de los animales, en el movimiento suave y ondeado de las flores, pajas o totoras: El viento nunca está estático, siempre está silbando suave o vigorosamente.

Los ritmos, sonidos, textos e instrumentos elaborados por los artistas y maestros, les permitieron aprender y despertar sus sensores corporales ante la naturaleza que penetran sus almas como sujetos centrales que hacen nacer sueños, deseos y aspiraciones colectivizadas a través de sus presentaciones, donde viven la música con sus voces y un conjunto de valores artísticos que expresan movimientos rítmicos, vivaces y alegres.

Estos artistas originarios, desde las comunidades, aspiran y llegan al pueblo, yendo más allá de los espacios deseados, porque salen con su música y canciones como documentos sonoros que los identifica.

Los artistas originarios comparten la música variada como una señal, huella y leguajes de la memoria, y la oralidad transmitida por las generaciones pasadas a las contemporáneas que supieron compartirlas en momentos festivos o en los ciclos de la actividad social y la productiva, permitiendo cimentar más su identidad.

Bajo esos marcos de la música originaria vivida en zonas rurales de La Paz, Oruro, Potosí y Cochabamba, los medios de comunicación o radios se convirtieron en los primeros transmisores de esa forma ritual de captura de los sonidos naturales. Estas instituciones tienen un historial desde finales del siglo XIX y principio del XX. Se convirtieron en los medios más recurrentes para preservar, recuperar y expandir la música originaria que provenía de las zonas rurales y que se fueron aliando a los sonidos de la urbanidad.

Concentraciones sociales y la necesidad natural de contar con radioemisoras

La aparición de manera experimental de las radios en los diferentes centros urbanos, se da a finales del siglo XIX, y a partir de 1929 se inicia un proceso de prueba e implementación. La minería era una actividad que concentraba a empresarios, pero también a campesinos y obreros que requerían fuentes laborales. Por ejemplo, en los centros

mineros del norte Potosí, en 1947, nacen dos radios: Voz del Minero y radio Sucre, las condiciones sociales y políticas influyeron para instalar radioemisoras que actuarán a la par de unos y otros.

Los procesos de migración hacia las ciudades generaban necesidades para contar con radioemisoras, como San Gabriel (1955), medio reconocido como instrumento de comunicación y formación alternativa. Los comunicados acortaban distancias y los mantenía informados de todo lo que ocurría en las comunidades, El Alto y el país.

Los migrantes que se fueron distribuyendo en diferentes actividades, generaron nuevas relaciones culturales, urbana y rural a la vez, aplicando formas de vida "comunitaria familiar", donde las colectividades se articulaban en organizaciones zonales, directivas que mantenía vínculos con la realidad rural, pero siempre con la tarea de articularse en sindicatos o asociaciones. Además, se impuso una relación de competitividad con patrones no comunitarios que no pueden considerarse negativos, pero que generaron energías en torno a envidias, recelos, pugnas, etc., que los impulsaban a expandirse por nuevos terrenos donde su actividad comercial tomaría posición.

Hoy El Alto tiene una fisonomía geomorfológica, con edificios de arquitecturas novedosos diferentes a la ciudad de La Paz o de otras urbes que ya aceptaron que aquella es diferente y que culturalmente se acopla de manera ligera a los tiempos contemporáneos de competitividad.

Para contar con los resultados positivos que tiene El Alto, no se requirió de una influencia política que incidiera en los grupos sociales. Fueron más bien los mismos migrantes, por medio de la comunicación sonora y visual, los responsables directos de esos procesos de transformación. El comportamiento de los pobladores, en su mayoría indígenas, se fueron diferenciando y cohesionando a la vez hacia una identidad que ya no precisaría de elementos comunitarios, sino de organizaciones sociales o sindicales muy impositivas, pero dejando a sus miembros realizar actividades particulares o familiares que ya eran procesos iniciados para lograr mejores ingresos económicos y mejores condiciones de vida.

Los lenguajes insertados por los migrantes en el campo y las ciudades, fueron combinados para potenciar los interesas de permanencia en las ciudades por más tiempo y en mejores condiciones. El sistema económico de competitividad, y su permanente relación social con el mercado, les permitía utilizar libremente los idiomas aymara y español, que viabilizaba el intercambio de intereses y propuestas económicas con los "otros" que distribuían conocimientos y acuerdos con buenas o malas intenciones, acondicionando los escenarios sociales y culturales que fueron abiertos desde o con las radios.

La radio y sus alcances de emisión técnica

Una posición radical de enaltecimiento de lo indígena lo hizo Xavier Albó a través de *Idiomas, escuelas y radios en Bolivia* (CIPCA, 1973). del que se rescatan ideas de sometimiento de los indígenas al criollo en la década de 1960 y 1970, y es un referente que ayuda a identificar las tendencias políticas e ideológicas de los indígenas. El trabajo descriptivo cuantifica datos que muestran cambios culturales que se convertirían en políticas de Estado en las décadas posteriores.

También indica que las radioemisoras se concentraron en las ciudades, y administrados por el hispano-criollo, tenían patrocinadores con recursos económicos que los sostenían, y los mensajes y valores eran difundidos por este "núcleo social" hacia la periferia campesina y autóctona. Era como rendir tributo a una sociedad y cultura urbana, ajena a lo nativo y abocada a la sociedad de consumo.

Abrirse a los mercados de consumo posibilitó la apertura de las radios hacia las periferias urbanas populares y al campo, emisoras que transmitían programas en aymara y quechua. Este fenómeno permitió la instalación de transmisores en el campo en 1960 (valga aclarar que este fenómeno se desarrolló desde la década de 1940), y con más fuerza desde 1953, producto por la Reforma Agraria; la rápida presencia de la radio incidió en las colectividades de manera veloz y eficaz.

La lengua aymara en las radioemisoras eran alternativas y opciones, indicaba Albó, para incidir en los congresos campesinos y liberarse de complejos sociales que los "oprimía", y conseguir el respeto del otro, de los que mantenían una "cultura dominante".



Figura 4: Estudios de la Radio-TV, Felipe Ampuero, Carlos Calle, Juana Laura Taco y Jose Luque Luque. Radio San Gabriel



Figura 5: Transmisor de conexión directa a la radioemisora.
Fuente: Fonoteca de radio San Gabriel.

Basándose en las encuestas y entrevistas realizadas en 1969 y 1973, describe que las provincias Murillo, Ingavi, Omasuyos, Nor Yungas y Muñecas y la ciudad de La Paz (de 600.000 habitantes), tenían 20 radioemisoras, ocho de ellas con una potencia de 1 kW (kilovatio) de onda corta. Las regiones donde no había radioemisoras eran lugares donde no llegaba la luz eléctrica.

Las emisoras de mayor potencia transmitían entre una a cuatro horas diarias en idioma aymara, salían al aire por la madrugada o la tarde, y el resto de la jornada era en castellano, manejaban el idioma entre el 20 y 40%. Pero otras, asentadas en El Alto y La Paz,[5] transmitían entre el 90 y 100% en aymara. Este fenómeno se dio en la década de 1960 y con más fuerza en los decenios de 1970 y 1980. También existían radios de buena cobertura, como Avaroa, Stentor, Santa Clara y Yungas, las cuales transmitían localmente y con demandas regionales.[6]

En contraposición a las radioemisoras, Albó hizo un cálculo sobre el promedio de receptores o equipos de radio que se contaban en Bolivia: Un promedio de 142 equipos por 1.000 habitantes, pero la distribución es desigual, porque la concentración mayor se hallaba en las ciudades o pueblos céntricos, donde las familias poseían una o más radios. Los poblados cercanos a estos centros urbanos, tenían entre el 60 y 80% de equipos. Las zonas más alejadas no contaban con los equipos transmisores de música e información. También describe los receptores en desuso por la falta de pilas o desperfectos, pero estaban los ahorradores de pilas para los programas en lengua aymara. Gracias a esos promedios, hace una descripción de los receptores que existen para cada radioemisora, dando como resultado de entre 6.000 a 7. 000 equipos (Albó, 1973: 10 y 25).

Las radios y la captura de la información del oyente

Entonces aparecieron las radios urbanas que empezaron a emitir programas en aymara, como Aspiazu (1945) y Cruz del Sur (1950). La primera funcionaba desde 1937 como radio Cultura, emitiendo programas en 20 horas. Después de la Revolución Nacional de 1952 se sumaron las radios El Cóndor y Altiplano, con programas en aymara; a pesar de la discriminación social y étnica, se empezaba a poner en consideración la conciencia en el "ser nacional" (Tirado, Czaplicki y Morello, 1983: 94).

En 1955 se fundó la radio San Gabriel dedicada a la tarea de la evangelización y alfabetización bajo planes de educación a los sectores indígenas rurales desde la perspectiva del fortalecimiento de sus valores culturales, que elevarían su identidad. Posteriormente, aparecen emisoras (y sus programas más requeridos) como Nueva América (1961), Huayna Potosí (1963) y Nacional (1964), considerada esta última como una de las más antiguas, fundada en 1929; también está radio Caranavi (1969).[7]

5 San Gabriel, Splendid, Nacional de Bolivia, Eduardo Avaroa, Huayna Potosí, Progreso, Méndez, etc.

6 La radio Santa Clara estaba ubicada en Sorata y Yungas funcionaba Chulumani.

7 "Documento de trabajo N° 1/83". Instituto de Investigación de la Universidad Católica Boliviana (abril de 1983).

La apertura de los programas radiales en idioma aymara permitieron la conexión y participación entre el locutor y el oyente por los anuncios o avisos comerciales y mensajes familiares que beneficiaban a ambos. La información llegaba a los migrantes aymaras que todavía eran campesinos activos, y a los otros asentados y posicionados en los barrios populares. Estos grupos sociales dinámicos, ¿tenían un nivel de comprensión o solo eran buenos oyentes de la radio preferida?

En América los oyentes medios captan los programas de radio en baja comprensión, y solo 1/3 puede capturar la información. En La Paz esta proporción se vuelve mayor gracias al oyente migrante o "popular". Este, en las comunidades o en sectores periurbanos de las ciudades, escucha programas que son producidos en las ciudades y en castellano, destinado justo para esa población citadina. En áreas rurales, los programas noticiosos llegaban a una preferencia del 3%. Por lo general, solo capturaban detalles secundarios y reinterpretaciones en direcciones muy diversas de las pretendidas por la emisora. Incluso los programas en aymara se entendían con frecuencia a medias o al revés, sobre todo cuando los locutores y programadores son bilingües de origen no campesinos, lo cual no sucede en las emisoras más potentes. "El problema no era simplemente utilizar el idioma, sino el estilo empleado". Los programas diseñados por migrantes rurales contenían un género más repetitivo y lenguaje concreto, logrando mayor inteligibilidad a pesar de la poca preparación técnica de sus comunicadores (Albó, 1973: 11).

Además, detecta en el estudio, que el ex migrante originario tenía más posesión de los trasmisores de radio, y su atención era mayor que el oyente medio de las ciudades. Los aymaras identifican a la radio como un medio útil para difundir información, creando una relación directa entre el oyente y la radio; más que la intelectualidad de la información, el factor emocional era más apreciado por el aymara. El idioma, el locutor y la música eran los elementos que ambientaban al oyente para que asimile o capte la información, el elemento emocional permitía que reconozca y aprecie lo suyo a sus grupos culturales que rompían la lógica de la negación a su origen.

En ese contexto de ambientación, la música autóctona era oída no solo por los hablantes aymaras, sino por otros sectores de habla española que, sin ningún complejo, la escuchaban sin necesidad de identificarse con ellas, rescatando el valor musical y llegando a utilizarla para eventos que mostraban la apertura de lógicas conservadoras que se obstinaban en calificarla como extraña frente a lo popular, lo racial era roto por esa música que en vez de dividir integraba e identificaba a la nación pluricultural.

Breve historia de radio San Gabriel[8]

Radio San Gabriel se funda en Peñas, el 15 de marzo de 1955 como una institución de la Iglesia Católica. Su tarea era evangelizar y alfabetizar a la población aymara. Su primer director, fue el padre Bernardo Ryan, de la congregación Maryknoll. La radioemisora contó con los documentos legales y la autorización para emitir servicios desde La Paz, logrando en 1963 el reconocimiento como una "radio educativa de servicio y no comercial", y luego vino la aprobación de su Personería Jurídica en 1964.

Desde su inicio contó con un transmisor de 250 watios, impulsado por un motor eléctrico que no les pertenecía. El 22 de abril de 1956 se bendicen, *ch'allan* y presentan nuevos equipos radiofónicos, incluido el generador con una capacidad de tres kilovatios. Se distribuyeron 20 receptores presintonizados y fueron destinados a igual cantidad de grupos que los requerían para el campo educativo, la alfabetización, la producción agrícola, la religiosa y la relajación musical.

El 15 de marzo de 1957 se inaugura oficialmente radio San Gabriel, incorporando locutores de habla aymara, además de técnicos para manejo de los equipos radiales. En 1959 se adquiere un transmisor de 500 watios, una antena de 300 pies y un monitor de frecuencia y modulación. Se nombra como nuevo director al padre Diego Pruss, quien hace instalar un generador móvil y distribuye 100 transmisores de onda fija[9] donado por la Cooperativa de Asistencia y Socorro en Todas Partes (CARE).

En la década de 1960, amplían la potencia de los transmisores de 500 a 1.000 watios, además se construyen infraestructuras para los estudios de grabación, locución, redacción de noticias y programas educativos,

8 Los datos expuestos fuerin extraídos de la página virtual de radio San Gabriel.

9 Estos transistores capturaban la onda de la radio de manera directa (Freddy Poma, periodista de radio San Gabriel).

productivos, religiosos y espacios de entrenamiento para auxiliares de locución en la ciudad de La Paz. En Peñas, solo funcionaría el equipo transmisor, la mezcladora y la antena.

Desde 1969 y en la década de 1970, la radio se reorganiza con el nuevo director, el padre Daniel Hemesath, quien junto a las Escuelas Radiofónicas de Bolivia (ERBOL),[10] firman un convenio con el Ministerio de Educación y Cultura para realizar cursos sistemáticos de Alfabetización, Educación de Adultos y Educación Popular en base a programas oficiales e ítems que fueron dados por el Estado para profesores en áreas urbano rurales. Posteriormente, en 1971, el Centro Aymarista de Medios de Comunicación Social (CAMCOS), se incorpora para elevar el nivel de trabajo de la alfabetización.

Ya en La Paz, en la zona de Sopocachi, la radio aumenta su potencia a 7 kilowatios (kW), y se realizan cambios técnicos mejorando el potencial de la planta de transmisión y emisión que subiría a 10 kW (1974), y en la década de los 80 lo redoblan a 20 kW, llegando a varias regiones del país. Al inicio del siglo XXI (2001), la radioemisora se traslada a la ciudad de El Alto, aumentando el potencial de onda media a 25 kW y una frecuencia de 620 kilohertz, para llegar a las zonas lacustres del lado boliviano y peruano, y al norte chileno.

El nuevo director de la radio, Padre Donald Steed (1970) realiza cambios de personal, conformando un equipo técnico de alfabetización. En 1976, la congregación Meryknoll renuncia a la radio, dejando su destino en manos del Arzobispado de la Paz, monseñor Jorge Manrique y el hermano Jaime Calderón de la congregación Hermanos de La Salle. Ellos dan inicio al proceso largo de designación para contar con el nuevo director general de la radio, en manos del hermano José Canut (1978), quien enfrentará los momentos más conflictivos por los golpes de Estado que vivió el país, siendo censurada la radio y acallada el 17 de julio de 1980. Después de estos conflictos políticos, San Gabriel es reconocida como “La voz del pueblo aymara”.

Radio San Gabriel a los 40 años de servicio, realiza cambios en la comunicación, la alfabetización y educación alternativa desde la perspectiva de la fe y vida religiosa, conectada a la valoración cultural con las comunidades aymaras de donde emergen los comunicadores hablantes del aymara, llegando a conformar el 95% del personal.

A la muerte del hermano José Canut (1997), el hermano Jaime Calderón Manrique toma el mando y crea los departamentos de Planificación, Lengua Aymara, Pastoral Social, Cultura Aymara, Dibujo, Relaciones Públicas, Librería, Comunicación Educativa, Publicidad, Contabilidad, Producción y Sonoteca.[11]

Al inicio del siglo XXI, la radio se convierte en la “Vanguardia de Educación Alternativa”, implementando el Complejo de Educación integral con programas especializados en la producción de vídeos para televisión, educación presencial, capacitación política de la mujer, mejoramiento genético del ganado , etc.

Lógicamente que esta historia no culmina aquí, la radio tuvo desde sus inicios un trabajo de servicio a los pobladores de las comunidades, acortando distancias y conectándolos a realidades y necesidades que se vivían en las ciudades de El Alto y La Paz. La dirección actual, que recae en el hermano Felipe Ampuero, prosigue el proceso, sirviendo a la población y avanzando en lo implementación tecnológica de la radio-televisión San Gabriel.

La implementación de radio San Gabriel como mensajera desde el área rural, permitió a los oyentes informarse y conectarse a sus necesidades y fortalezas. Este objetivo común fue rebasado por acciones del medio que implicaba hacer educación, cubriendo tareas estatales como la alfabetización. El oyente que se pone en contacto con la tecnología al adquirir receptores que utilizaban baterías o pilas desechables, se apropiaba de un medio que le proporcionaría alegrías y satisfacciones, ampliando y confirmando sus nuevas formas de conocer las realidades.

Los oyentes como consumidores o receptores de la información, a la vez se convirtieron en exportadores de una cultura que fortalece su identidad, pero también por reconocer los avances tecnológicos en el campo de la comunicación, que inciden las tendencias que hacen justificar las acciones que beneficien o emporen las relaciones sociales que sostiene Bolivia.

10 ERBOL se constituye en 1967 entre las radioemisoras de San Rafael de Cochabamba, Pío XII de Oruro y San Gabriel de La Paz.

11 La Sonoteca es la actual Fonoteca, considerada el Archivo Histórico que salvaguarda todos los documentos sonoros.

Los documentos de música en la radio San Gabriel

Una radioemisora, por las fuentes sonoras que emiten, necesariamente requieren voces con lenguajes especializados destinados al oyente que los escuchará para que animen su reflexión, pensamiento, juicios e imaginación, desde una perspectiva libre.[12] Radio San Gabriel construía sus programas seguros y dinámicos con una tendencia a ampliar los conocimientos con programas de salud, agropecuaria, agricultura, alfabetización, pastoral, educación alternativa, etc., donde los mensajes útiles y creíbles requirieron sonidos musicales que acompañan a los programas radiales.

Su música fue adquirida mediante convenios y proyectos interinstitucionales con organizaciones no gubernamentales, instituciones diplomáticas, disqueras y por el trabajo de campo que realizaba el equipo de comunicadores y profesores responsables de los programas. Esta materia prima sonora era editada en la radio. Además, se realizaron grabaciones en los estudios de la radio con artistas y grupos musicales reconocidos y provenientes de las comunidades.

Estos documentos fueron organizados entorno a los soportes:

Nº	SOPORTE		CANTIDAD	CARACTERÍSTICAS
1	Cintas magnetofónicas	Carrete abierto	3.544	De una y dos pistas
2	Casetes	Cubierta protectora de plástico	365	Dos pistas
3	Discos vinilo	Policloruro de vinilo	400	
4	CDs	Disco compacto digital	124	

Cuadro 1: Cantidad de documentos sonoros en diferentes soportes de la radio San Gabriel.

Estos datos son de los documentos inventariados, pero queda mucho más para contar y ahí se verá la real dimensión de las cantidades totales.

La codificación del documento no es numeral, alfabético o temporal, es identificado por sus etiquetas de color; la cantidad es descrita en los estantes e inventarios. La fonoteca conserva soportes sonoros cuantificados, velando el contenido de la información.

Es una tradición y característica única identificar los documentos sonoros por su color para ubicar y servir inmediatamente a los locutores, productores y operadores que requieren el documento solicitado. El responsable de la fonoteca, obviamente, "domina" las etiquetas de colores.

Soportes y registros musicales utilizados en las actividades radiales

La música en la radio es un instrumento imperativo para los programas emitidos en cada jornada. Javier Ramos, Carlos Calle, Freddy Achu, Martín Tarqui y Freddy Poma,[13] describieron para mí los soportes y tipos de documentos sonoros que se hallan resguardados.

A continuación, hacemos una descripción de los contenidos y soportes de los documentos sonoros: 1) "Programas temáticos"; 2) "Cuentos, leyendas y novelas" y 3) "Documentos musicales autóctonos y variados".

---

12 Lógicamente los dueños de las radioemisoras contarán con intereses particulares o colectivos, pero la esencia de un medio de comunicación los obliga a ser éticos para no cambiar la información. Son los llamados para informar la verdad.

13 Javier Ramos, corresponsable de producción y Carlos Calle, secretario general y técnico jurídico, nos colaboraron como guías del Archivo Fonográfico de la radio San Gabriel en una visita realizada el 19 de marzo de 2023. Posteriormente, en otra visita efectuada el 24 y 30 de marzo de 2023, Freddy Achu, locutor que trabaja 26 años en la radio y Freddy Poma, locutor, funcionario veterano con 30 años en la emisora y casi diez años dedicado en la fonoteca, nos ayudaron a una mejor comprensión de esta parte de la historia de San Gabriel.



Figura 6: Discos de vinilo, algunos CD y equipos lectores de audio.
Fuente: Fonoteca de la radio San Gabriel.



Figura 7: Cinta de carrete abierto. Cuento "La astucia del zorro".
Fuente: Fonoteca de radio San Gabriel

Programas temáticos

En los programas de radio se utilizan guiones descriptivos para su emisión. Dos programas eran los más oídos, *el social* y *el productivo*, tanto en el primero como en el segundo requerían audios melodiosos. Por ejemplo, en el programa agropecuario, con la temática de la crianza de ovinos, se tenía la presencia del invitado especial, más el locutor, productor y operador; el programa era grabado un día antes para ser emitido al día siguiente por la madrugada, tenía una duración de 40 minutos y el operador debía lanzar la música seleccionada con la temática del programa.

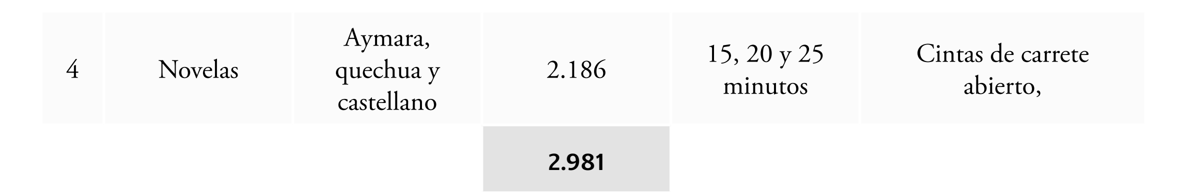
Los programas están grabados en las cintas de carrete abierto, son de tres tamaños, el pequeño, mediano y grande, tienen palabras de identificación descritas en los inventarios y llegan a 452 documentos que resaltaron el servicio social y productivo de la institución, por ejemplo: "Ullañ qillqaañ yatiña", dedicado a la tarea de la alfabetización; "Suma manqa'añani", "Wawank taypina", "Irpa tayka", "Poesía, canto y música", tenían un contenido social, apoyando mejores condiciones de vida y el buen trato a la población aymara, además de mostrar las inspiraciones poéticas y de canto que conservan las comunidades, pero también alimentaba la vida espiritual católica desde programas como "Diosan markapan q'uchunaka".

La radio, a través de acuerdos, convenios o retribuciones, se posibilitaban programas de otras instituciones que apoyaban la información o mostraban sus fines sociales, políticos, culturales o académicos: "Mundo infantil", "Cajitas de ilusión", "Medicina natural", "Agro-Yungas", "FULLKA", "Curso taller ALER" o bien los programas del Taller de Historia Oral Andina (THOA).

Estos programas tienen una serie de temas desglosados en 35, 53, 16, 30, 68 o tres cintas sonoras que son preservadas en la Fonoteca de la radio.

Cuentos, leyendas y novelas

Nº	Descripción	Idioma	Cantidad	Duración	Observaciones
1	Cuentos y leyendas	Aymara	731	25 minutos	Cintas de carrete abierto grandes
2	Cuentos y leyendas	Aymara	6	15 minutos	Cintas de carrete abierto medianas
3	Cuentos y leyendas	Aymara	58	15 minutos	Cintas de carrete abierto pequeñas



4	Novelas	Aymara, quechua y castellano	2.186	15, 20 y 25 minutos	Cintas de carrete abierto,
			2.981		

Cuadro 2: Cantidad de cuentos, leyendas y novelas que se resguardan en la Fonoteca de radio San Gabriel.
Fuente: Elaboración propia.

Los cuentos, leyendas y novelas fueron producidos a través de convocatorias y concursos públicos, y el trabajo de campo realizado por los responsables de los programas, posibilitando su rescate y edición. Los registros contienen datos de autoría, tiempo y lugar de donde fueron extraídos. La creatividad de los autores y funcionarios de la radio permitieron el incremento cuantitativo de los documentos, que fueron almacenados en las cintas de carrete abierto y que requieren una sistemática digitalización y catalogación.

Mientras que los cuentos, leyendas y novelas, ya digitalizados, tienen títulos atrayentes para el oyente, por ejemplo, las novelas *Juanitan sarnaqawipa,* obra producida por Irma Quispe Copa en 61 capítulos de 25 minutos de duración. *Santos Marka T'ula*, que no tiene datos del productor pero el cual puede rescatarse de los guiones de emisión. Cuenta con 88 capítulos, aunque faltan siete. *Aymaratanwa*, de Clemente Mamani, tiene 15 capítulos y dura 25 minutos cada uno. *Los hijos ricos que se vuelven pobres*, de Julio Mita Sucocayo, tiene de 60 capítulos. Si bien el título está en español, la novela fue emitida en aymara.

Documentos musicales autóctonos y variados

Es un fondo de documentos analógicos que está organizado desde la lógica de los colores: La música folklórica nacional tiene una la bandera boliviana, y otros colores adicionales que determina si son del Altiplano, del Valle o del Oriente. Para la música originaria se emplea la wiphala de siete colores en forma de la cruz andina. Esta aplicación se la hace en los casetes, discos vinilo y los CD. Este último grupo de documentos tiene otros colores más que le dan una mayor rapidez al pretender identificarlos, como el naranja, que pertenece a la música tropical, el azul a las cumbias, el rosado a las bandas nacionales, el amarillo a las charangueadas, el rojo a las nacionales, el café a los autóctonos (independientemente a la wiphala) y el celeste a los instrumentales. Esta codificación de color está incorporada en el sistema digital del operador de la radio.

Casi en su totalidad, los casetes, discos vinilo y los CD son de música. Algunas cintas de carrete abierto conservan canciones antiguas y originarias grabadas en las actividades comunitarias, ferias, festivales y en los registros realizados en los estudios de la radio.

La radio San Gabriel cuenta con 1.182 cintas de música autóctona y otras variedades, sus carretes son de 60, 30, 25, 15, cinco, cuatro, tres y dos minutos. Existen cintas de *waka waka, sikus, qina qina, chunchus,* moseñadas*, tarkas, jachá siku, ch'uqilas, pinkillos, qarwanis, puli puli, kawiris, phuna, chaxi, pinkillo, pinkillo pa píya*,



Figura 8: Disco de vinilo con su respectivo registro, que registra al Conjunto Santa Rosa de Santiago de Machaqa Cusi-Cusi.
Fuente: Fonoteca de radio San Gabriel.

músicas con un solo título que pueden tener variables por las regiones donde se toca o baila. Son documentos para especialistas que puedan diferenciar y ampliar el conocimiento de la música originaria. Los documentos están identificados por tipo de música y si pertenecen a una categoría especial.

La música variada pertenece a Argentina, Perú, México y Chile, España, etc. Contienen temáticas variadas, como los educativos, de salud, de fechas festivas como Navidad o Semana Santa. También están las cumbias, música de bandas y algunos documentos sonoros del Beni.

La música en los ciclos productivos o temporalidades climáticas

La presencia de la música, al inicar y al finalizar la emisión de la radio, es esencial porque esa canción expresa la identidad institucional, mostrando sus acciones objetivas y coherentes con su filosofía, misión y gestión que desarrolla. También los guiones de los programas radiales, la presentación, las cortinas y el cierre, contienen ritmos musicales vinculados al programa.

Las festividades dentro las temporadas climáticas permitían a los oyentes sentirse identificados con esa música, como la moseñada, pinquillada o tarqueada, canciones alegres que también se relacionaban con el ciclo productivo andino, conocido como el *jallu-pacha* o "estación de las lluvias". Según descripciones hechas por Freddy Achu y Freddy Poma, ambos locutores de la radio, estos ritmos alegres se reflejaban en el reverdecer del campo y el retoñar de los pastizales, momento cuando nacen los animales que, siendo pequeñas crías, corren, saltan y juegan dando alegrías a los dueños y a la comunidad. En otoño, cambian las acciones y comportamientos del poblador que se dedica a otras actividades, como la cosecha y momentos más serenos. En el invierno la época es más árida y seca, por tanto, los ritmos serán más tranquilos, pero ya no alegres.

Los *pinkillos* y *tarkas*, tocados en la época del *jallu-pacha*, son instrumentos con tapones, el soplido del aire se hace hace hacia abajo, en dirección a la tierra. En invierno, o *juyphi-pacha,* se tocan instrumentos sin tapones, como las flautas, el *quenacho* o las zampoñas, y el soplido va hacia arriba, estos instrumentos alejan o disipan las nubes, según Freddy Achu.

La cultura aymara maneja los significados con base en las temporalidades. Por ejemplo, Todos Santos transcurre en una época y un proceso determinado de la producción, y el florecimiento de las plantas no producen dolor, tristeza o llanto, más bien generan alegrías, reconociendo a los muertos que pasan de un espacio a otro para visitarnos, acompañarnos y dirigir las vidas, afirma Freddy Achu.

Los ciclos marcan tiempos para la cosecha y la selección de productos, como las papas, unas destinadas para la venta y otras para deshidratarlas y convertirlas en chuño o tunta. En este tiempo se baila la danza del *arachi* o *jach'a siku*, para que las personas realicen otras actividades después de la cosecha, ya que se trabajó hasta cansarse y tener callos. La ropa gastada y rota debe remendarla, lo cual no significa que esté triste, sino que toca hacer otras tareas.

La radio tiene identificados los instrumentos y danzas musicales autóctonas y que preservan la Fonoteca, es una lista-guía visibilizada en la sala del operador. La relación de la música con el ciclo productivo es desconocida para la juventud, por lo que las canciones son más solicitadas por los adultos.

La población y la radio dependientes de la música

Cuando se escucha una buena música a través de la radio se abstrae a un espacio imaginativo, a no ser que se tope con sonidos impertinentes que expulsan e incomodan el gusto. Esa acción exige a la radio trabajar para persuadir o convencer que es un medio que acerca a seres, espacios y momentos agradables con la intensión de estar siempre próxima ella. Al encontrar buenos ritmos se requiere abrir los sensores del cuerpo que ayuden a reconocer esos ritmos como una cadena de sonidos o músicas que operan haciéndose identificar, desde el momento en que son emitidos por la naturaleza, y que están abiertas o que están alrededor de todos los que tienen la posibilidad de capturarlos, complementarlos y socializarlos con la colectividad.

Los sectores migrantes y movimientos sociales que profundizaron y concentraron la historia de esa música posibilitaron fortalecer su identidad. La radio San Gabriel y los pobladores construyeron una bandera

CICLO MUSICAL	
INSTRUMENTOS EN *JALLU PACHA*	
1	*Phunas*
2	*Pinkillo* camacheño
3	*Pinkillo* carnavalero
4	*Pinkillo* de cinco orificios (*piphalita*)
5	*Tarqa*: Salinas, Kurawara, Ullara
6	Moseño
7	*Chaxis*

INSTRUMENTOS EN *AWTIPACHA*	
1	*Tabla sikus*
2	*Jach'a thuqu* (*italaki*)
3	*Llano arachis*
4	*Jach'a lakitas*
5	*Jach'a lakitas*
6	*Mimulas*
7	*Qantus*
8	*Jach'a sikus*
8	*Inka sikus*
9	*Qinaqina, qinalis*
10	*Qinachus*
11	*Phalawitus*
12	*P'aquchis*
13	*Waka tintis*
14	*Qinas*

INSTRUMENTOS *JUYPHI PACHA*	
	Charangos (intrumentos de cuerdas):
1	Diablitos
2	*Warimachu*
3	*Qhunqhutas*

INSTRUMENTOS EN *LAPAQ PACHA*	
1	*Quyqu ayquñas*
2	*Tarqa ullara*
3	*Kurawara*

Cuadro 3: Música e instrumentos originarios en el ciclo de la producción.
Fuente: Elaboración propia.

cultural entorno al aprendizaje, al valor potencial del idioma, de los símbolos que demandaban los líderes indianistas o indigenistas, convirtiéndolo en una lucha política influyente en los pobladores de El Alto. Los discursos reivindicativos colectivamente se convertían en el eje central, aceptado por los aymaras, y que permanentemente eran transmitidas por diferentes medios auditivos, pero que, a la vez, por las formas de vida social y económica, permitían una autonegación donde lo individual se imponía a lo colectivo. Las prácticas cotidianas generaban enfoques que cambiaron sus vidas radicalmente, porque los transformaba desde las necesidades culturales de aprender más para contar con más recursos económicos.

San Gabriel, desde sus inicios, tuvo la necesidad de ampliar su radio de acción, tuvo que identificar los espacios para informar y educar, entablando relaciones y lenguajes cercanos a su realidad, donde no eran necesarios resaltar los elementos de discriminación que los ubicaría siempre en una situación defensiva. Recurre a programas y a la música que encantaban a las personas que no habían tenido la posibilidad de reconocer a esos ritmos en la educación y en el idioma que, al cantarlos, se convertían en prosas literarias con trasfondos poéticos que ya se hicieron parte de esa identidad aymara deconstruida por ellos mismos.

Pero siempre hay que entender que la música en la radio permite conocer a las diferentes colectividades, porque producen o arrastran sonidos para ser oídos por las sociedades donde esos ritmos son una introducción al entendimiento de las cambiantes transformaciones culturales que vive el país, son características valorativas que fortalecen a la región, al radio urbano, al pueblerino o al comunitario que todavía convive con esa naturaleza que los protege y canta los sonidos que hacen apreciar la riqueza geográfica, biológica, arquitectónica y climática que todavía permiten armonizar o equilibrar las formas de vida.

Bibliografía

AGUIRRE ALVIS, José Luis.
2016. "La radio boliviana en el largo trayecto de educar contando historias: el caso del programa 'Voces nuestras'". En: *Revista Ciencia y Cultura*, núm. 36. Universidad Católica Boliviana. La Paz, Bolivia. Disponile en: www.scielo.org.bo

ALBÓ, Xavier.
1973. *Idiomas, escuelas y radios en Bolivia*. Centro de Investigación y promoción del Campesinado. Cuaderno de Investigación N° 3. La Paz, Bolivia.

ASOCIACIÓN BOLIVIANA DE RADIODIFUSORAS.
1977. "ASBORA, al servicio del país". La Paz, Bolivia.

CENTRO REGIONAL PARA LA SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE AMÉRICA LATINA.
2012. "Música aymara en Bolivia". *Música aymara: Bolivia, Chile y Perú*. Núcleo Focal del CRESPIAL, La Paz, Bolivia.

DE LA QUINTANA CONDARCO, Raúl y Ramiro DUCHÉN CONDARCO.
1986. *Radio Illimani. Los primeros años de su historia (1933-1937)*. Producciones CIMA. La Paz, Bolivia.

EINSTEIN, Alfredo.
1945. *Historia de la música*. Editorial Claridad. Buenos Aires, Argentina.

FUNDACIÓN SAN GABRIEL.
1990. "Apuntes para la historia de radio San Gabriel". En: *Revista Educación y Pueblo*, núm. 6. La Paz, Bolivia.

GONZÁLEZ-GARCÍA, Fernando.
2022. "La bioacústica y la ecoacústica al servicio de la valoración de los ecosistemas". Instituto de Ecología, Veracruz, México. Disponible en: https://www.inecol.mx (consultado el 9 de diciembre de 2022).

GUMUCIO DAGRON, Alfonso y Lupe CAJÍAS.
1989. *Las radios mineras de Bolivia*. CIMCA-UNESCO. La Paz, Bolivia.

PUEBLOS Originarios, Calendarios y Astrología.
s.f. "Calendario agrícola". Disponible en: https://pueblosoriginarios.com/sur/andina/aymara/calendario.html

RADIO SAN GABRIEL DIGITAL.
s.f. "Historia". Disponible en: https://www.radiosangabriel.org.bo/rsg/es/node/18

TIRADO CUENCA, Nazario, Stanislaw CZAPLICKI y Gino MORELLO.
1983. La radiodifusión aymara en Bolivia. En: *Documento de Trabajo, Nº. 02/83*. Instituto de Investigaciones. Universidad Católica Boliviana. La Paz, Bolivia.

Entrevistas

Carlos Alberto Calle Suxo. Secretario general y técnico jurídico de radio San Gabriel. El Alto, Bolivia (20 y 21 de marzo de 2023).

Felipe Ampuero Montes. Director general de radio San Gabriel. El Alto, Bolivia (21 de marzo de 2023).

Freddy Achu Mamani. Locutor de radio San Gabriel. El Alto, Bolivia (21 de marzo de 2023).

Freddy Poma Condori. Locutor de radio San Gabriel. El Alto, Bolivia (24 y 30 de marzo de 2023).

Javier Irineo Ramos Condori. Corresponsable de producción de radio San Gabriel. El Alto, Bolivia (21 de marzo de 2023).

Martín Tarqui Márquez. Operador de radio San Gabriel. El Alto, Bolivia (21 de marzo de 2023).

LA IMPORTANCIA DEL ARCHIVO SONORO MUSEF: "NUESTRA MEMORIA SONORA"

Yenny Espinoza Mendoza[1]

El Museo Nacional de Etnografía y Folklore es una institución dedicada a la difusión de los conocimientos de los pueblos y naciones originarias de Bolivia y comprometido con las "Culturas Vivas de Bolivia". El MUSEF, se organiza en cuatro unidades: Administración, Museo, Investigación y Extensión, en esta última se encuentra el Sistema de Información y Documentación Científica Archivo Central. En este Archivo se encuentra el Fondo Oral Sonoro.

El Fondo Oral Sonoro es considerado uno de los más importantes porque posee registros dedicados a varias temáticas. Los registros digitalizados y más destacados hasta el momento son los referentes a congresos, ampliados, marchas, entre otros, protagonizados por los movimientos sociales, sindicales y políticos, que se desarrollaron durante las décadas de 1980 y 1990. Esta información brinda la posibilidad de comparar a esas organizaciones con las actuales, además de conocer las demandas que eran el motor de sus movilizaciones y que ponían en alerta a los gobiernos de Bolivia.

Las propuestas sociales registradas en este fondo expresan la ideología de los trabajadores obreros, indígenas o campesinos, el compromiso con el pueblo y con el proyecto político que conscientemente adquirieron después de haber vivido los golpes militares o la aplicación de nuevos modelos económicos durante la democracia.

Las demandas discutidas en los congresos o ampliados, registrados por funcionarios del MUSEF, son un referente para comprender los procesos de conflictos en el país porque en estos espacios sociales se acordaron las determinaciones y las demandas nacionales. Destacan en estos registros el vínculo que tuvo el Museo con las organizaciones sindicales o movimientos sociales, hoy estos documentos son una buena fuente para investigadores que desean conocer estas experiencias durante las décadas señaladas.

Es así que se quiere mostrar la gran riqueza sonora del Archivo Central del MUSEF, descubriendo la basta información que se encuentra en este repositorio, sin dejar atrás el trabajo del personal que apoyó en la construcción de este Fondo Sonoro. También se quiere exponer los equipos (grabadora o reporteras analógicas y digitales) que se usaron en los trabajos de campo, que sin duda son bastantes desde la creación de este fondo hasta la actualidad.

Manifestar también el proceso de organización que se sigue en el Fondo Sonoro, mostrando las diferentes etapas que pasa un documento de audios desde la adquisición hasta el servicio al usuario, siendo este un proceso largo y tedioso, que se revelará paso a paso.

El MUSEF, más específicamente su Archivo Central, alberga el Fondo Oral Sonoro, que guarda en su interior valiosa información de culturas, tradiciones, música, historia oral, costumbres, que nos lleva a entender el trabajo etnográfico que realiza esta institución, donde las poblaciones rurales y urbanas son la mayor fuente de información y en donde el investigador se encarga de recolectar estos datos, teniendo de esta forma una relación y reunión con las comunidad y pueblos para un objetivo común: Poner a resguardo toda esa memoria oral.

Es por eso necesario mostrar la riqueza de este fondo constituido por la forma de vivencia de todas las partes de Bolivia. No fue fácil la construcción de estos registros, ya que se tuvo que pasar por diferentes etapas que consolidaron el actual archivo sonoro. ¿Cómo empezaron estas investigaciones?, ¿quiénes colaboraban con este trabajo de recolección de datos?, ¿qué equipos de grabación se utilizaban al comienzo de estas investigaciones?, ¿qué lugares se visitaron?, ¿qué temáticas conforman este fondo? Todas estas preguntas se contestarán en esta investigación, por lo que este fondo será la base de esta investigación, gracias a la gran información cultural que alberga.

1 Historiadora Archivista, Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Desempeña funciones como Auxiliar de Archivo en la Unidad de Extensión del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Correo electrónico: yenny80_espimen@hotmail.com

Antecedentes

Este Fondo Oral Sonoro se empezó a construir mediante un programa de trabajo de campo titulado *Misiones antropológicas de urgencia*, que sus inicios se remontan a 1982,[2] a la cabeza de Hugo Daniel Ruiz y Luis Oporto Ordóñez. Para este trabajo se llegaron a comprar cámaras fotográficas, de vídeo y grabadoras de audio.

Este programa se creó con el afán de rescatar los conocimientos de las culturas, ya que empezaban a desaparecer por la modernidad y el paso del tiempo, y aquel se puso en pie para construir el Fondo Sonoro del MUSEF.

> Programa donde la modernidad estaba comenzando a ocupar varios espacios y al ocupar varios espacios, que es lo que genera el etnocidio de las culturas, comienzan a desaparecer varios rasgos culturales y varios elementos y se van transformando fundamentalmente por el interés [de] adaptarse a la modernidad. En ese sentido, lo que se hizo en estas misiones de antropología de urgencia, [fue] rescatar estos elementos culturales y por eso se llamaba de *urgencia*, fundamentalmente porque este proceso es tan veloz que lamentablemente tiende a deteriorar varios de los elementos, tanto a nivel de estructuras mentales como a niveles materiales (Milton Eyzaguirre, comunicación personal, 2023).

Así como Eyzaguirre, también hay conocedores de este tema, como es el caso de Luis Oporto, quien tuvo que ver con la formación de este Fondo Sonoro, ya que personalmente colaboró con el recojo de información de diferentes partes de nuestro país, aportando de esta forma muchos materiales audiovisuales. Oporto dice sobre estas misiones antropológicas que

> Son consideradas como tales los trabajos de campo de corta duración que auspicia y financia el Museo Nacional de Etnografía y Folklore con el Apoyo del Banco Central de Bolivia y otras instituciones que colaboraron con los trabajos de este Repositorio y Centro de Investigación Científica. Estas misiones de urgencia se desarrollan en comunidades, pueblos, regiones y territorios, en las cuales se observan situaciones críticas o de cambio acelerado, que ponen en serio riesgo expresiones básicas e imprescindibles en los sistemas de vida económica, social y política de sus habitantes. El objetivo básico en estos relevamientos o prospecciones consiste en el registro sistemático de datos etnográficos, etnológicos y testimoniales, complementados con la acumulación, registro y recopilación de bienes culturales, informativos y documentales de cualquier índole o bajo cualquier tipo de soporte (Luis Oporto, 1988: 60.)

Fondo Oral Sonoro del Museo Nacional de Etnografía y Folklore

El Fondo Oral Sonoro se encuentra en las instalaciones del MUSEF (calle Ingavi 916, ciudad de La Paz), sus oficinas están en el segundo piso, el depósito en el subsuelo 1 y el taller de digitalización en el tercer piso, todo en el bloque B.

Este fondo salvaguarda soportes originales de registro analógico y digital: Casetes, minicasetes y cintas de carrete abierto, discos vinilo, discos compactos, mini CD, DVD, Blu-ray, WAV y MP3.

Soportes	Cantidad de unidades documentales
Casetes y mini casetes	12.733
Cintas de carrete abierto	207
Discos vinilo	169
Rollos de partituras de pianola	181
CD, DVD y Blu-ray de música	2.238
Digital (WAV y MP3)	1.949

Figura 1: Soportes que forman parte del Archivo Oral Sonoro.
Fuente: Yenny Espinoza Mendoza.

2 Contiene 4.000 horas de grabación en eventos científicos, actividades promovidas por instituciones tradicionales (MUSEF, 1987: 23).

Construcción de los campos y subcampos de catalogación de documentos sonoros (casetes y minicasetes)

En 2011 había un catálogo con 32 campos en información, el cual fue hecho por Ladislao Salazar. Sin embargo, estos no eran suficientes en información y fueron creciendo en las gestiones 2012-2015, ya con suficientes indagaciones para el investigador. En esta gestión se presentó el primer proyecto de digitalización y catalogación de casetes y minicasetes, donde se seguía con los 32 campos en información, y ya para 2012, estos van en aumento y crecimiento. En 2015 ya se tenía consolidado 48 campos, 47 subcampos y 13 subcampos, ya había más datos específicos sobre el contenido de un documento en sí (casetes, minicasetes). Gracias al aporte de los encargados del Archivo Central del MUSEF (Yenny Espinoza y Ladislao Salazar), se elaboró un catálogo con base en la Norma Internacional General de Descripción Archivística ISAD(G).

Casetes y minicasetes

Son soportes analógicos que resguardan la información del trabajo de campo de las diferentes investigaciones, lugares y diferentes temáticas. Los casetes y minicasetes se utilizaron desde la creación del programa *Misiones antropológicas de urgencia*, los cuales fueron de mucha ayuda para recoger y registrar la información oral en diferentes espacios. Sin embargo, desde 2004 estos soportes cambiaron al soporte digital.

El Archivo Oral Sonoro actualmente cuenta con 12.397 unidades documentales, con más de 12.000 horas de grabación de eventos científicos, conferencias, seminarios, congresos, reuniones, mesas redondas, actividades promovidas por instituciones tradicionales (Primer Congreso Indio del Tawantinsuyo, Primer Congreso Jurídico Indio del Tawantinsuyo, Primer Congreso de Autoridades Tradicionales de Bolivia, etc.).

También se cuenta con registros en tradición oral, mitos y leyendas originarias recopiladas, registros autobiográficos de hombres y mujeres que representan la cultura nacional, que en conjunto hacen de este centro especializado único en su género. Prácticamente, los exponentes de la vida nacional contemporánea han dejado su experiencia testimonial en los registros fonomagnéticos del MUSEF, considerados como una base imprescindible para la posterior reconstrucción sociocultural a la que está abocado.

> Los documentos sonoros son el legado que pasarán a las futuras generaciones, para que a través de los sonidos que se graban en los diferentes soportes se escuchen discursos de personajes históricos relacionados con la política, cultura, economía, sociedad, diversos tipos de música, canciones, danzas, rituales, que forman parte de la memoria de la nación, ya que a través de estos se comprende el contexto sociocultural de cada época (Fernández y Domínguez, 2019: 49).

Registradores

El papel del registrador en este tema es muy importante, ya que gracias a su interés, inquietud, agilidad, astucia y sobre todo amor al MUSEF, el Archivo Central cuenta con aproximadamente 12.205 registros de trabajos de campo. Este trabajo de rescate de información no solo era para la obtención del registro oral, sino también la obtención del registro fotográfico y de vídeo.

Investigadores audiovisuales o personal de trabajo de campo

Ser registrador o personal de trabajo de campo no es nada fácil, pues hay diferentes grandes obstáculos y dificultades para lograr su objetivo. En los inicios de este programa el personal se debía transportar en coches privados, soportar las inclemencias del tiempo, caminos de herradura, dormir en la intemperie, cambios de temperatura (calor, frío, lluvias, etc.), además del peligro de animales e insectos desconocidos en diferentes lugares del país. Existen anécdotas contadas por los propios registradores y así lo cuentan:

> En la región de Santo Corazoncito entramos a visitar a un grupo ayoreode que estaba asentado en las tierras de la iglesia, porque se habían separado, [pues] normalmente los ayoreos tienden a disgregarse en clanes menores; lo que sucedió es que entre varios de los colegas vimos una tortuga [que] se encontraba caminando con unos niños. Nuestra visión era que los niños estaban jugando con el animalito, que era su mascota. Nos invitaron a entrar a una carpa [y así] estábamos el lapso de una hora hablando con la gente principal, con las mujeres ayoreas porque ellas manejaban la dinámica de la realidad. Al salir de la carpa nos encontramos con [que] la tortuga […] estaba volcada en el fuego.

> Para nuestro asombro y sorpresa, pensamos "¿cómo le puedes hacer esto a tu mascota?". Analizando [llegamos a la conclusión de que] la tortuga no era su mascota sino su alimento (Milton Eyzaguirre, comunicación personal, 2023).
>
> En un viaje que se realizó a Mizque [Cochabamba], el calor era tan tremendo […] y como no estoy acostumbrada a ese tipo de clima, no pude soportar y la presión se me bajó por la insolación y no pude soportar el dolor de cabeza, tanto así que me puse a buscar una farmacia que se encontraba lejos de ahí, logrando así tranquilizarme. (Magdalena Callisaya, comunicación personal, 2023)

Al igual que mis compañeros de trabajo yo también pude recordar una de las vivencias que tuve en la Comunidad de Iyovi, del Municipio Autónomo de Charagua: Al llegar, los comunarios nos prestaron un aula para descansar y pasar la noche. Al momento de querer dormir, los bichos querían entrar a la fuerza a mi *sleeping*, zumbando con fuerza, empujando para entrar y chuparnos la sangre.

Personal del MUSEF (registradores) que trabajaron con grabadoras analógicas

Entre los precursores del trabajo de registro de grabadoras analógicas, están las siguientes personas pertenecientes al MUSEF: Hugo Daniel Ruiz, Luis Oporto Ordóñez, Álvaro Diez Astete, José Augusto Plaza Martínez, José Tejeiro Villarruel, Roberto Fernández Erquicia, Roberto Balza Alarcón, Diego Pacheco Balanza, G. Rioja, Sergio Ricco Monge, D. Contreras, Freddy Bustillos Vallejos, Juana Vásquez, Vivian León y León, Jorge Ortiz Surco, R. Gutiérrez, Juan de Dios Yapita Moya, Milton Eyzaguirre Morales, Dietschy Beat R., M.A.CH., J.G.F., Silvia Rivera, J.A.CH.,[3] M.E.C., J.P., José Félix Flores (Jacha Flores), Fernando Galindo Umboni, Macedonio Vega, José Orellana, Ignacio Apaza Apaza, Róger Cortez Hurtado, Mauricio Mamani Porcuata, Dante Pino, Simón Choque, Amalia Vargas, Martha Orosco, Roberto Santos Escobar, Alfredo Valencia Balboa, Irma Lorini, Pablo Pacheco, C.T.P., Toribio Tapia, José Mendoza, Elizabeth Tórrez, J.S.C., P.A., Miriam Cuevas Fernández, Mirta Handal Asbún, L.J., I.L.V., César Chávez Taborga, Gonzalo Íñiguez Vaca Guzmán, Freddy Taboada Téllez, Liliane Portería Gutiérrez, AFL/CIO, Gonzalo Aguilar Dávalos, Alex Grossens, Luis Goyot, G.R.B., M.A., MML Marcelo Moscoso, A.P.M., I.B.C., P.A., Jhonny Fernández, R.R., E.A., F. de C., E.R., Esperanza del Río de Maidana, J.B.C., Eulogio Chávez, Filemón Quispe e Ignacio Ballesteros.

A continuación, algunas imágenes hechas por los registradores. Además del registro de dónde se obtuvieron esas imágenes y quiénes las protagonizan:

- **Figura 2. Imagen 1**: Misión Tiwanaku – WARAYA, provincia Ingavi del departamento de La Paz, fecha 20-21/06/1988. En la imagen se observa hacia la izquierda a Hugo Daniel Ruiz, al lado de un comunario de la región. Fotógrafos: Augusto Plaza Martínez, Roberto Balza Alarcón, G. Riosa, Luis Oporto Ordoñez. Código AIF/AC/DC/MAU-r/88-2/C. 63_10.
- **Figura 2. Imagen 2**: Entrega de viviendas a maestros rurales en la mina Pallina Grande, departamento de La Paz, fecha 6/10/1988. En la imagen se observa, hacia la derecha y arrodillado, a Roberto Balza, realizando entrevistas a *palliris* de este centro minero. Fotógrafo: Marcos Michel. Código AIF/AC/DC/MAU-r/88-10/C. 63_7.
- **Figura 2. Imagen 3**: Visita a la Mina Catavi. Catavi, provincia Cercado del departamento de Potosí, fecha 5/11/1994. En la imagen se observa, hacia la izquierda, a Luis Oporto Ordoñez realizando entrevistas a *palliris* de este centro minero. Fotógrafa: Vivian León y León. Código AIF/AC/CC/AM/94-4/C.3_7
- **Figura 2. Imagen 4**: Misión Huarina, Fiesta de la Cosecha, provincia Omasuyos del departamento de La Paz, fecha 4-5/07/1988. En la imagen se observa, hacia la derech,a a Diego Pacheco Balanza, realizando el trabajo de investigación. Fotógrafos: Luis Oporto Ordoñez, Augusto Plaza Martínez. Código AIF/AC/DC/MAU-r/88-2/C.63_11.

Personal del MUSEF (registradores) que trabajan con grabadoras digitales

Los registradores de este formato son los siguientes: Ladislao René Salazar Cachi, Yenny Espinoza Mendoza, Clevert Cárdenas, Fernando Zelada, José Orellana, Milton Eyzaguirre Morales, Magdalena Callisaya Uchani,

3 Se puede notar que existen varias letras abreviadas que son los nombres de los registradores que, al momento de realizar el detalle de descripción del registro, solo llegaron a poner sus iniciales, tanto de nombres como de apellidos. Lamentablemente, no se pudo obtener en su totalidad los nombres completos.



1 2



3 4

Figura 2: Personal del MUSEF en pleno trabajos de campo realizado en varios lugares de Bolivia.
Fuente: Archivo Central del Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

Miriam Lima Soto, Ana María Calanis Aramoyo, Modesto Edgar Huanca Tito, Fabiola Carla Nina López, Ireneo Eloy Uturunco Mendoza, Edwin Usquiano Quispe, María Soledad Fernández Murillo Y Varinia Oros Rodríguez.

Equipos de trabajo de campo

En el proceso de recolección de datos, cabe mencionar que no solo se llegaba a hacer registro de audio, sino también se llegaba a realizar registros fotográficos y registros de vídeo, para ello el MUSEF contaba con los equipos necesarios para los formatos VHS, UMATIC. Eyzaguirre, al respecto, nos comenta:

> Cuando yo llegué al Museo solo se contaba con cámaras para VHS. Entre los años de 1995 a 1996 se recibió la donación de equipos de vídeo UMATIC y de edición por parte de la Embajada del Japón que más o menos ascendía a medio millón de dólares (Milton Eyzaguirre, comunicación personal, 2023).

Para esa época, los equipos de registro eran bastante pesados, llegando tener hasta los cinco kilos, así también, juntos, pesaban los casetes de vídeo (cada casete era de un kilo). En este punto se puede apreciar el esfuerzo que realizaban las personas que estaban designadas en el trabajo de campo, porque no solo llevaban seis kilos en equipos de vídeo, sino tenían que cargar los con equipos fotográficos y los de audio. Eyzaguirre nos menciona lo siguiente:

> Las cámaras de UMATIC pesaban cinco kilos, cada uno de los casetes pesaban un kilo, los casetes eran grandes y cada uno registraba media hora, para esa época cada casete de video costaba 30 dólares (Milton Eyzaguirre, 2023)



Figura 3: Grabadoras que utilizaban los registradores. Actualmente, los equipos están bajo la responsabilidad de José Orellana.
Fuente: Yenny Espinoza Mendoza.

Grabadoras analógicas

Estos equipos de grabación son analógicos. Actualmente, el MUSEF cuenta con seis de estos equipos grabación, de los cuales cinco se encuentra en un buen estado de conservación y uno en mal estado. A pesar de los años, es impresionante que estos equipos sigan funcionando. Como ya se dijo, ya no se usan estos equipos, ahora ya se utilizan las nuevas tecnologías, que estos últimos ha cambiado mucho.

En la Figura 3 (A y B) se aprecian los equipos y los soportes que se utilizaba para el trabajo de campo en las últimas dos décadas del siglo XX.

- **Figura 3. Imagen A. A1.** Grabadora SONY CLEAR VOICE PLUS, MICROCASSETTE-RECORDER M-570V V-O-R.
- **Figura 3. Imagen A. A2.** Dos grabadoras SONY Corporation Sony Pressman. Grabadora de cinta de casete Tcm-s64v.
- **Figura 2. Imagen A. A3.** Dos grabadoras National AUTO STOP ONE TOUCH RECORDING, MINI CASSETTE RECORDER
- **Figura 3. Imagen A. A4.** Una grabadora SONY V-O-R CASSETTE RECORDER TCM-8 V.
- **Figura 3. Imagen A. A5.** Una grabadora SONY ONE TOUCH RECORDING CASSETTE-RECORDER TCM-21.

En la Figura 3 (B) vemos dos tipos de reproductores o grabadoras y a su lado los soportes analógicos (casetes y minicasetes). Estos son resguardados en el Archivo Central.

Grabadoras digitales

Las grabadoras digitales tienen más capacidad de almacenamiento que las vistas anteriormente. En cuento a registros, cuentan con baterías de hasta diez horas de duración, lo cual es una gran ventaja para el trabajo de campo en lugares abiertos y cerrados. Ya no existe el temor de quedarse sin baterías si el evento que se estaba grabando se extendía más de lo planificado.

En la Figura 4 se puede apreciar los dos tmodelos de grabadoras digitales con que cuenta el Archivo Central para los diferentes trabajos de campo:

- **Figura 4. Imagen A. A1.** Dos grabadoras digitales ZOOM Handy Recorder H4n.
- **Figura 4. Imagen A. A2.** Una grabadora digital SONY IC RECORDER ICD-P28.



Figura 4. Grabadoras que se usan actualmente en el Archivo Central MUSEF. **Fuente:** Yenny Espinoza Mendoza. Actualmente, estos equipos se usan para el rescate oral.

Formatos digitales WAV y MP3

En 2005, los registros cambian de soporte, teniendo como nuevos formatos el WAV y el MP3. Estos se implementaron por el cambio de tecnología. Las grabadoras analógicas se encontraban en decadencia y los nuevos formatos inundaban el mercado, además de ser más cómodos y fáciles en el momento del traslado.

El WAV es un formato que nos permite almacenar audios sin compresión de datos para almacenar variedad de sonidos en nuestro computador, ya sea audio mono o estéreo y reproducirlos en distintas velocidades.

El MP3 es un formato de compresión de audio digital con pérdida para disminuir el tamaño del archivo.

Temáticas

Dentro de la variedad de temas que se puede encontrar en el Archivo Central esta las siguientes:

Alasitas;[4] Alimentación; Ampliados; Análisis político; Aniversarios; Antropología; Arqueología; Año nuevo aymara; Arte; Artesanía, Asambleas; Autobiografías, Biografías; Bandas de música;[5] Carnaval; Charlas; Cierres de campañas políticas;[6] Clausuras de eventos; Coloquios; Conciertos (solistas, dúos, grupos o agrupaciones musicales; Condecoraciones; Conferencias; Congresos;[7] Conmemoraciones; Cursillos; Debates, Foro debates; Defensa de tesis; Diálogos; Educación; Elecciones; Encuentros; Entrevistas;[8] Exposiciones; Festivales;[9] Fiestas; Foros políticos; Historia; Homenajes; Inauguraciones; Indianismo; Informes; Investigaciones; Jornadas académicas; Marchas;[10] Medicina; Mesas redondas; Reunión Anual de Etnología; Reuniones; Política; Presentación de

4 Feria de Alasitas (Archivo Central: 1986. AC-MUSEF/OS/CAS-03327).

5 Banda Nueva América: Morenada. (Archivo Central: 1987. AC-MUSEF/OS/CAS-03366).

6 Cierre de campaña del Movimiento Revolucionario Túpac Katari de Liberación (MRTKL) y del Frente Único de Liberación Katarista (FULKA). (Archivo Central: 1989. AC-MUSEF/OS/CAS-01872).

7 Primer Congreso Político Indio del Tawantinsuyu. Propuestas políticas, ideológicas y filosóficas sobre el Nuevo Estado, Tawantinsuyu. (Archivo Central: 1982. AC-MUSEF/OS/CAS-00114).

8 Entrevista al dirigente campesino Ramón Conde (Archivo Central: 1987. AC-MUSEF/OS/CAS-01867).

9 Festival CORPA (Archivo Central: 1985. AC-MUSEF/OS/CAS-04618).

10 Marcha de los trabajadores de La Paz celebrando el 1 de Mayo de 1983. (Archivo Central: 1983. AC-MUSEF/OS/CAS-00247).

libros; Programa De Cerca; Sábados culturales; Salud; Sesiones internas; Seminarios;[11] Simposios; Talleres; Teatro; Testimonios;[12] Visitas al MUSEF; etc.

Trabajo de campo, en diferentes lugares y partes de Bolivia

Son varios los lugares y regiones donde el MUSEF llegó a hacer registros de rescate cultural, en los siguientes, departamentos, provincias, ciudades y comunidades.

Departamento de La Paz

1. *Provincia Murillo*: Ciudad de La Paz, Ciudad de el Alto,
2. *Provincia Ingavi:* Jesús de Machaca, Tiwanaku, Desaguadero, Viacha,
3. *Provincia Nor Yungas:* Coripata, Yolosa, Tocaña, Coroico,
4. *Provincia Sud Yungas:* Covendo, Chulumani, Yanacachi,
5. *Provincia Omasuyos*: Huarina, Santiago de Huata, Compi, Achacachi,
6. *Provincia Camacho:* Carabuco, Puerto Acosta,
7. *Provincia Pacajes:* Achiri
8. *Provincia Aroma:* Ayo Ayo, Viscachani,
9. *Provincia Bautista Saavedra:* Charazani, Curva, Niño Corin
10. *Provincia Larecaja:* (Sin datos del lugar)
11. *Provincia Inquisivi:* (Sin datos del lugar)
12. *Provincia Franz Tamayo:* Apolo, Ch'iata, Ulla Ulla,
13. *Provincia Manco Kapac:* Copacabana,
14. *Provincia Cercado:* Sin datos del lugar)
15. *Provincia Los Andes:* Batallas
16. *Provincia Muñecas:* Aucapata

Departamento de Oruro

1. *Provincia Cercado:* Ciudad de Oruro,
2. *Provincia Ladislao Cabrera:* Comunidad de Luca, Comunidad Tawka,
3. *Provincia Poopo:* Venta y Media
4. *Provincia Litoral:* Huachacalla
5. *Provincia Pantaleón Dalence:* Huanuni
6. *Provincia Saucarí:* Toledo.

Departamento de Potosí

1. *Provincia Tomás Frías:* Ciudad de Potosí,
2. *Provincia Daniel Campos:* Llica, Uyuni
3. *Provincia Antonio Quijarro:* Uyuni
4. *Provincia Rafael Bustillos:* Llallagua, Sauta,
5. *Provincia Chayanta:* Macha, Pocuata
6. *Provincia Sud Chichas:* Tupiza,
7. *Provincia Nor Chichas:* Calcha
8. *Provincia Charcas:* Toracari,
9. *Provincia Alonso de Ibáñez:* Sacaca

Departamento de Santa Cruz

1. *Provincia Andrés Ibáñez:* Ciudad de Santa Cruz de la Sierra

---

11 Fundación Academia de Medicina Tradicional Kallawaya. (Archivo Central: 1983. AC-MUSEF/OS/CAS-01105)

12 Testimonios. Siglo XX - Llallagua. (Archivo Central: 1987. AC-MUSEF/OS/CAS-02031)

Departamento de Cochabamba

1. *Provincia Cercado:* Ciudad de Cochabamba,
2. *Provincia Tapacarí:* Tapacarí

Departamento de Chuquisaca

1. *Provincia Oropeza:* Ciudad de Sucre,
2. *Provincia Yamparaez:* Colla Kamani, Tarabuco
3. *Provincia Hernando Siles:* Rosario del Ingre,
4. *Provincia Nor Cinti:* Camargo, San Lucas

Departamento de Tarija

1. *Provincia Cercado:* Ciudad de Tarija.

Departamento de Beni

1. *Provincia Cercado:* Trinidad,
2. *Provincia José Ballivián:* San Borja.

Departamento de Pando.

1. *Nicolás Suárez:* Municipio Bolpebra, Puerto Yaminawa,

Conclusiones

El Archivo Central del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, actualmente cuenta con un Fondo Oral Sonoro, que fue creado gracias al programa Misiones Antropológicas de Urgencia, para rescatar la información de las culturas en comunidades, sectores rurales y urbanas que aun cuentan con bastante información y que fueron recolectadas por el Museo.

Toda esta tarea de recopilación de información se logró gracias a los registradores en los trabajos de campo, en donde se pudo llegar a diferentes lugares de muestro país, Altiplano, Valle, Oriente, de los cuales se tiene registros orales, de diferentes temáticas, las cuales se encuentra resguardada en este fondo.

Todas estas indagaciones que se encuentra en nuestro Archivo, esta presta para los investigadores, que desean desentrañar la memoria oral de nuestro país, porque toda esta información se encuentra digitalizada y dispuesta al servicio. A la vez ser también los preservadores y resguardadores de esta información etnográfica. Que cuenta con un gran volumen en información en las diferentes temáticas de este fondo.

Los equipos para este tipo de trabajo, fueron cambiando de acuerdo al avance de la tecnología. Actualmente se cuenta con nuevos equipos y formatos que facilitan los registros en cada salida a diferentes lugares.

El Archivo Central del MUSEF, actualmente resguarda 12.733 unidades documentales, las cuales se encuentran en este Fondo Sonoro, que en este momento está al servicio de los investigadores nacionales e internacionales, brindando esta información en diferentes temáticas, las cuales irán creciendo con el pasar del tiempo, siempre con el objetivo de resguardar este legado.

Bibliografía

FERNANDEZ, María y Javier DOMÍNGUEZ

2018. La conservación y preservación de la información en soportes sonoros y audiovisuales en los archivos históricos de la ciudad de México. En Revista Bibliotecas y Archivos. México. 51, 4° época, Vol. 3. Pág. 49.

FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA.

2021. "Homenaje póstumo a Hugo Daniel Ruiz (1937 -2021)". En: *Tejiendo Cultura Boletín Institucional*, núm. 9: 1. FC-BCB. . La Paz, Bolivia.

MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE. 1962. BODAS DE PLATA. 1987
1987. *Historia, organización actual y proyección del MUSEF*. Memorias del Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz, Bolivia.

OPORTO ORDÓÑEZ, Luis.
1988a. "Misiones de Antropología de Urgencia. Una alternativa frente al cambio". En: B*oletín del Museo Nacional de Etnología y Folklore*, núm. 14, año XI: 60. La Paz, Bolivia.
1988b. "Misiones de Antropología de Urgencia. Una alternativa frente al cambio". En: Boletín del Museo Nacional de Etnología y Folklore, nú. 15, año 11: 96. La Paz, Bolivia..

Entrevistas

Milton Eyzaguirre Morales. Jefe de la Unidad de Extensión del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). 27 de febrero de 2023. Entrevista realizada en oficinas de la Jefatura de la Unidad de Extensión MUSEF (La Paz, Bolivia).

Magdalena Callisaya Uchani. Técnico Referencista-Videoteca, en la Unidad de Extensión del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). 28 de febrero de 2023. Entrevista realizada en oficinas de la sala de video planta baja MUSEF (La Paz, Bolivia).

Documentos de archivo

Archivo Central-MUSEF, Archivo Oral Sonoro. Feria de Alasitas. 1986. AC-MUSEF/OS/CAS-03327

Archivo Central-MUSEF, Archivo Oral Sonoro. Banda Nueva América: Morenada. 1987. AC-MUSEF/OS/CAS-03366

Archivo Central-MUSEF, Archivo Oral Sonoro. Cierre de campaña del Movimiento revolucionario Túpac Katari de Liberación (MR-TKL) y del Frente Único de Liberación Katarista (FULKA). 1989. AC-MUSEF/OS/CAS-01872

Archivo Central- MUSEF, Archivo Oral Sonoro. 1er. Congreso Político Indio del Tawantinsuyu - Propuestas políticas, ideológicas y filosóficas sobre el Nuevo Estado, Tawantinsuyu. 1982. AC-MUSEF/OS/CAS-00114

Archivo Central -MUSEF, Archivo Oral Sonoro. Entrevista al dirigente campesino Ramón Conde. (Archivo Central: 1987. AC-MUSEF/OS/CAS-01867

Archivo Central-MUSEF, Archivo Oral Sonoro. Festival CORPA. (Archivo Central: 1985. AC-MUSEF/OS/CAS-04618

Archivo Central-MUSEF, Archivo Oral Sonoro. Marcha de los trabajadores de La Paz 1° de mayo de 1983. 1983. AC-MUSEF/OS/CAS-00247

Archivo Central-MUSEF, Archivo Oral Sonoro. Fundación Academia de Medicina Tradicional Kallawaya. 1983. AC-MUSEF/OS/CAS-01105

Archivo Central-MUSEF, Archivo Oral Sonoro. Testimonios. Siglo XX - Llallagua. 1987. AC-MUSEF/OS/CAS-02031)

SAMANAN QAMASAP IST'AÑANI
RESONANCIAS, SENTIDOS Y ESPACIOS SONOROS

Richard Mújica Angulo
José Alfredo Campos Basagoitia

SAMANAN QAMASAP IST'AÑANI. RESONANCIAS, SENTIDOS Y ESPACIOS SONOROS

Richard Mújica Angulo[1]

Ist'añani. ¿Por qué la escucha y los sentidos?

Los sonidos y los espacios que nos rodean están presentes a donde quiera que vamos, pero no siempre somos conscientes de ello. A pesar de que nos atraviesan todo el tiempo y reverberan con y desde nosotros, los sonidos suelen estar en un constante "segundo plano", aunque no lo queramos.[2] Sin embargo, los sonidos fluyen y no dependen de nosotros, al contrario, nos influyen.

¿Cuándo se altera esta pauta? ¿Cuándo empezamos a escuchar? En ocasiones lo hacemos de maneras puntuales, más vinculadas a la tecnología, a equipos electrónicos como los actuales teléfonos inteligentes, que en muchos casos han reemplazado a otras fuentes de sonido (como la añorada radio analógica). No podemos dejar de lado el Internet, que para algunos es un gran "cerebro digital", y que en términos de sonoridad puede ser una caja de resonancia que actúa "a pedido", reaccionando a nuestras solicitudes (Nettl, 2002).

Entonces, con tanta tecnología, ¿estamos conectados nuevamente con el sonido? Parece ser que los sonidos ahora dependen de un dispositivo, lo que nos lleva a preguntarnos qué tan artificial es este proceso. Por ello, en contextos urbanizados, la escucha es un ejercicio que está mediado y que difícilmente puede ser entendido como existente por sí mismo.

En este ensayo, partiremos repensando este escenario para reconsiderar cuánto podemos recibir del entorno y los espacios sonoros por los que transitamos. Retomaremos algunas ideas reflexivas que cuestionan el papel de nuestros sentidos y enfatizaremos en la importancia de buscar claves que nos permitan resonar con estos espacios. Para ello, *sum ist'añani* ("escucha cuidadosamente"), porque recurriremos a la oralidad y a los saberes locales, así como a algunas narrativas académicas para que nos ayuden a dialogar y escucharnos mutuamente.

Reconocemos que este capítulo no aborda elementos importantes como la arquemusicología, la historia de los sonidos en el país, la presencia sonora en tierras bajas o la relación con el entorno natural. Cada uno de estos temas se desarrolla en artículos completos y dedicados que acompañan este catálogo. Por lo tanto, este punto de articulación proporciona acceso a estas investigaciones para profundizar en los elementos necesarios en un estudio más amplio y participativo. Desde esta perspectiva, el objetivo de este capítulo es mostrar una línea de investigación que, a partir de la experiencia y los saberes de las comunidades aymaras, simultáneamente complemente la información existente en este catálogo y permita tener una lectura global de la exposición preparada para esta versión de la Reunión Anual de Etnología (RAE).

Escuchar para recordar

Brevemente señalaremos dos aspectos que han ensordecido nuestra cotidianidad. Este es un llamado puntual a recordar qué implica la escucha y qué elementos la han desplazado/silenciado.

Tal cómo dijimos, hemos llegado, por ejemplo, al punto de que cuando queremos escuchar los sonidos de la naturaleza (ahora entendido como "paisaje sonoro"), simplemente "abrimos" Spotify o YouTube y buscamos "sonidos de la naturaleza". ¿A qué hemos recurrido con esta acción? A un gran repertorio mundial de sonidos: El

1 Antropólogo y músico. Integrante del colectivo de investigación cultural PachaKamani. Actualmente es investigador en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Correo electrónico: richard@pachakamani.com

2 El uso de diferentes tipos de tecnologías propició que la música esté más presente en nuestras actividades cotidianas. Martí denomina al concepto "música ambiental", como a aquellas que poseen una "función ambiental", que acompañan a las actividades diarias casi de una manera "invisible" y sin que hayan sido invitadas, y que se daría en dos tipos: Aquellos elementos sonoro-musicales que están "de fondo" y quienes están "en primer plano" (por ejemplo, la música de los comercios). Ambos elementos tendrían la función de buscar cierto efecto en las personas dado el "valor estimulador de la música" (Martí, 2002).

Internet y las tecnologías digitales que nos "regalan" la comodidad y la "seguridad" de nuestro hogar para experimentar las sensaciones que los sonidos nos brindan.[3]

Asimismo, cuando hablamos de los dispositivos electrónicos y los medios digitales, es difícil negar que gran parte de ellos son medios estrictamente visuales. Esto no es fortuito, pues forma parte de distintos procesos donde la modernidad, y todos los efectos que ello implica, han primado sobre los criterios socioculturales occidentales. Un ejemplo de ello es la frase "una imagen vale más que mil palabras", y el uso que ha hecho de ella la mercadotecnia;[4] y es impensable constatar la trascendencia que dicha idea ha cobrado desde entonces y que en la actualidad se evidencia en el uso que se hace de las redes sociales. Una característica de estos procesos es la preponderancia de lo visual y, por ende, el sentido de la vista por sobre otros sentidos (formas sensoriales). Varios críticos denominan a este fenómeno social como "ocularcentrismo".

La crítica al "ocularcentrismo" en las sociedades identifica varias de las actividades que realizamos (incluyendo la investigación académica). Además de la importancia de lo visual en el mercado (comercial / cultural), la educación, las artes, etc. Otro aspecto a cuestionar es el "textualismo", desde el cual predomina la interpretación y la "cultura escrita", y que se torna como una forma más de diferenciación de aquellas sociedades que aún se basan en la oralidad:[5]

> Del lado de la antropología, el giro sensorial surge como crítica al "*textualismo*" en tanto paradigma predominante, ya que "El enfoque sobre la interpretación y la 'cultura escrita' distrajo la atención acerca del sentir de las culturas" (Howes, 2014: 12). Tal textualismo derivaba de tradiciones de pensamiento como el estructuralismo de Claude Lévi-Strauss y la antropología simbólica, que enfatizaban el problema del significado cognitivo y abstracto a expensas de la carnalidad (Sabido-Ramos 2021: 244).

También podemos entender estas críticas desde su efecto inverso: El silenciamiento de la diversidad cultural. Grupos sociales que se apoyan de múltiples sentidos para relacionarse con el entorno social y natural. Es decir, que, en el cotidiano, los integrantes de esas comunidades utilizan los sonidos, los olores, sabores y las sensaciones del tacto para entender lo que ocurre alrededor y actúan conforme a ello.[6]

Una de las corrientes teóricas que señala estas críticas parte desde la noción del "giro sensorial" y tiene lugar en las ciencias sociales a partir de lo que se denominan "estudios sensoriales":

> La noción de "giro sensorial" ha sido ampliamente explicada por el antropólogo canadiense David Howes (2014). Con ella, el autor se refiere a cómo a partir de la década de los años ochenta se comienza a reconocer un campo de estudio en el que convergen diversas disciplinas de las ciencias sociales y humanidades, para las que es posible aproximarse: a) desde una perspectiva cultural al estudio de los sentidos corporales, y b) desde una aproximación sensorial a la cultura (2014, p. 11). A éste se le conoce como el campo de los "estudios sensoriales" [...] (Sabido-Ramos, 2021: 244).

Desde ahí, también podemos identificar al menos

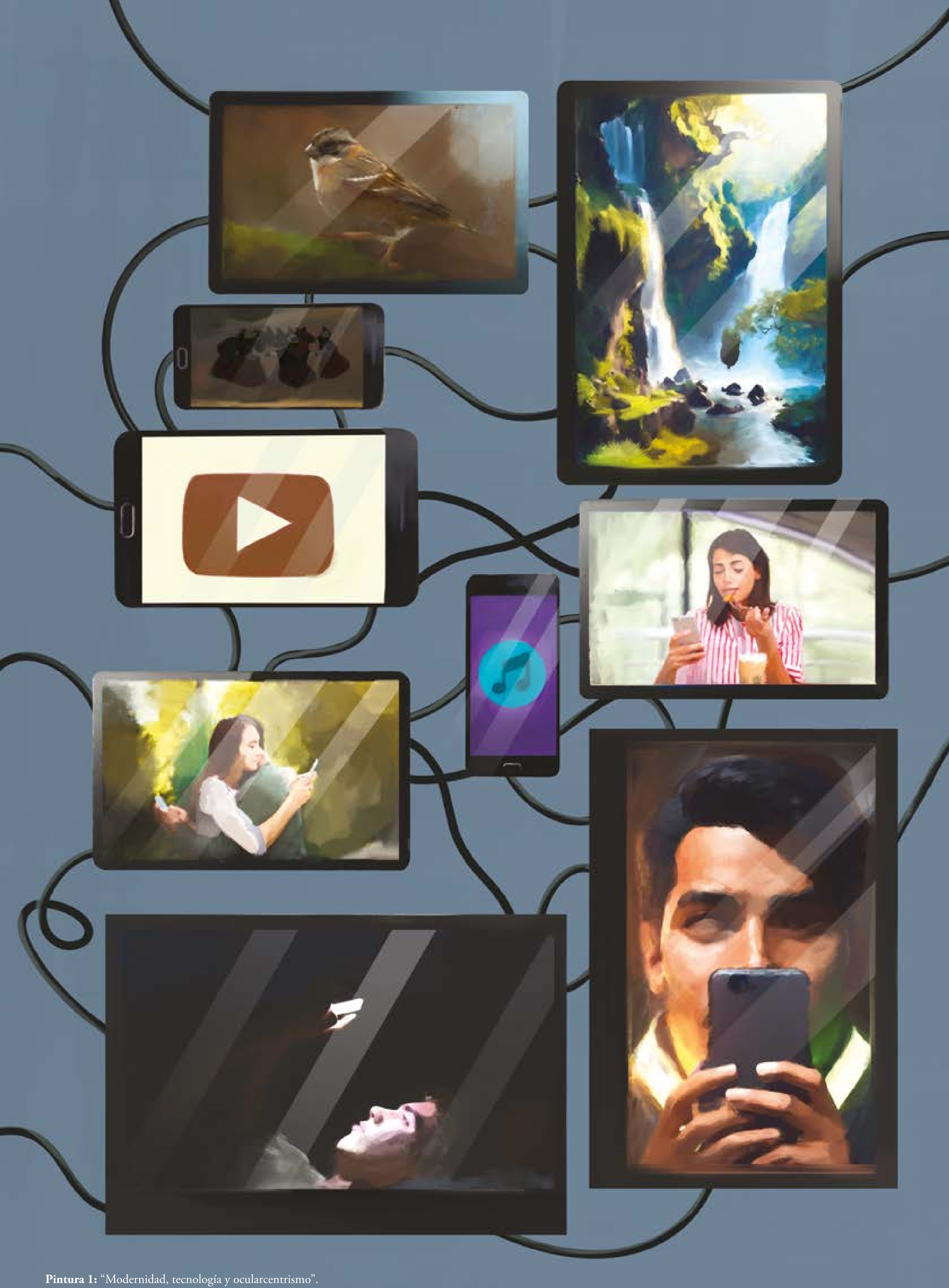
> *dos grandes tendencias en los estudios sensoriales*. Aquellos trabajos que se dedican al estudio *cultural* de cada uno de los sentidos "clásicos" (Howes, 2014); y otras investigaciones que asumen que la percepción es mucho más extensa y que,

3 Al respecto, García (2020) analiza el concepto de "archivo" para comprender el funcionamiento de las plataformas culturales que ofrecen bienes y servicios en Internet. Y luego hace un resumen de las posturas críticas y complacientes hacia el consumo digital a través de la búsqueda de música en Spotify o en YouTube. Luego se mencionan los intentos de orientar el consumo y el gusto mediante el uso de algoritmos, así como las estrategias para evadir estas limitaciones. Por último, describe una característica específica de la audición cuando se la realiza a través de archivos musicales en la web.

4 Este adagio podría entenderse también como complementación de información al contenido únicamente textual. Pero ello no reduce el impacto que tiene en desmedro de otras formas sensoriales. Para conocer su debatido origen y aplicaciones, véase De Roodt (2016) y *Enciclopedia Libre* (2022).

5 Sobre estas tensiones y el papel de la oralidad en los medios contemporáneos, se sugiere la escucha del podcast *Ecos*. En este, el escritor Jorge Carrión realiza un detallado análisis de los pormenores de la escucha y de su dinámica en formatos de audio, desde la lectura de cuentos infantiles hasta la producción de podcast como alternativa a la radio (Carrión, 2023).

6 Nos referimos a la importancia de reconocer que no todos los grupos perciben a través de los sentidos de la misma manera, lo que implica una reflexión sobre las diferencias culturales en la percepción sensorial. Lo cual llega a cuestionar el número de sentidos presentes en ese grupo (Sabido-Ramos 2021: 250).



Pintura 1: "Modernidad, tecnología y ocularcentrismo".
Artista: Andree Porcel Inquillo.

> más bien, habría que considerar el *moldeamiento social* de la kinestesia, la propiocepción, nocicepción, termocepción y demás sentidos internos del cuerpo (Sabido-Ramos, 2021: 245).

Los cuales tampoco son los mismos en un grupo sociocultural que otro. Ni tampoco pueden tener la misma importancia en el ámbito intracultural, mostrando así el constante cuestionamiento que se da al interior de la propia corriente teórica.

Mundos sonoros y comunidades sensoriales

Sabido Ramos (2021) plantea una definición del giro sensorial que nos da la pauta para el abordaje de este documento:

> El **giro sensorial** hace referencia a que nuestro contacto con el mundo y con los otros, tanto humanos como no humanos, es siempre un contacto sensible. Es decir, estar en el mundo significa que sentimos el mundo. Sin embargo, no sólo sentimos el mundo sino aprendemos a sentirlo de una determinada manera y no de otra. Este aprendizaje sensorial lo encarnamos durante toda la vida, por lo que es una condición interminable, pues constantemente estamos aprendiendo, desaprendiendo y re-aprendiendo a sentir (Sabido-Ramos, 2021: 244).

Esto nos permite reflexionar sobre la importancia de los sentidos y lo sensorial en las dinámicas culturales y locales, tanto en la transmisión de conocimientos como en los procesos sagrados.

Además, proporciona un contexto adicional para el estudio de la música. Si bien las formas musicales se definen como la combinación organizada de sonidos siguiendo patrones como la armonía, la melodía o el ritmo, no todas las combinaciones de sonidos son consideradas musicales. Algunos sonidos se perciben como "ruidos", otros como "paisajes sonoros" o incluso el habla.

De esta manera, podemos afirmar que las formas musicales son una de las formas donde las personas participamos y construimos diversos mundos sonoros para relacionarnos entre nosotros. Además, las formas musicales y las situaciones en las que se producen nos permiten experimentar de manera tangible la interacción de todos nuestros sentidos, ya que esto se logra a través de nuestro cuerpo. En los estudios sensoriales, la corporalidad juega un papel fundamental, ya que reconoce nuestra participación activa en los procesos de investigación.

En última instancia, al abordar la investigación de las músicas desde la perspectiva de la sensorialidad y la corporalidad, nos adentramos en el estudio de las sonoridades, los mundos sonoros y su papel en las diversas culturas (urbanas, rurales, originarias) y las *comunidades sensoriales*[7] en nuestro país.

Sentidos, sensaciones y percepciones

> "Siento, luego existo" es otra manera de reconocer que la condición humana no es totalmente espiritual sino que es también, primordialmente, sensitiva (citando a David Le Breton, 1990, en Zirión Pérez y Domínguez Ruiz, 2017:10).

Todos sentimos. Es cierto. Ya que esta es una capacidad fisiológica con procesos que realiza nuestro cuerpo como respuesta a lo que acontece en nuestro entorno. Sin embargo, "como cualquier facultad humana, los sentidos son susceptibles de aprendizaje y pueden ser cultivados o inhibidos según el contexto cultural" (Zirión Pérez y Domínguez Ruiz, 2017: 10).

Por ello, es importante distinguir entre el concepto de sensación y de percepción. La *sensación* es una actividad cognitiva fundamental que se origina en el contacto directo con el mundo y nos brinda un conocimiento básico de la realidad a través de la experiencia sensorial. Por otro lado, la *percepción* no es una capacidad física, sino una facultad intelectual que utiliza las sensaciones como materia prima y las traduce en categorías racionales. Es a tra-

---

7 La noción de "comunidad sensorial" se refiere a un grupo de personas que comparten formas comunes de utilizar los sentidos y dar sentido a las sensaciones. Estas comunidades pueden ser formales o informales, y están basadas en prácticas sensoriales compartidas que requieren un aprendizaje corpóreo y sensorial. La noción de comunidad sensorial es útil para analizar cómo las prácticas sensoriales están moldeadas por factores sociales y culturales, y cómo estas prácticas son transmitidas y mantenidas dentro de un grupo social específico (Sabido Ramos, 2021: 250-252).

vés de la percepción que construimos nuestra primera interpretación de la realidad, utilizando los sentidos como mediadores (Zirión Pérez y Domínguez Ruiz, 2017: 10). Por lo cual:

> La *cultura es el más importante proceso de formación sensorial y nuestro primer «prejuicio del mundo»*. Si bien es cierto que sentir es una condición humana que, por residir en el cuerpo, se suele atribuir al sujeto individual, también lo es el hecho de que el cuerpo individual es un cuerpo social y, por tanto, las maneras de sentir forman parte de esquemas institucionalizados de la cultura (Zirión Pérez y Domínguez Ruiz, 2017: 11)

Además, cada sentido no es único ni solitario. Existen muchos sentidos, los cuales difieren de los cinco que nos enseñan en la escuela y pueden tener mayor preponderancia en una cultura que en otra. Por lo cual, se justificaría un estudio especializado en cada uno de estos sentidos, ya que cada cual posee o "configura un *mundo sensorio* propio, de manera tal que es posible hablar de un mundo olfativo, sonoro, táctil o visual", entre otros (Zirión Pérez y Domínguez Ruiz, 2017: 11). Por ello, coincido con que

> Los *estudios sensoriales* parten del supuesto de que los sentidos no son simples mecanismos receptores de información, sino que tienen un papel activo en la definición de los procesos de individuación, socialización y adaptación, así como en la adquisición y la transmisión del conocimiento por vía de la cultura. Pensar el mundo social por medio de los sentidos nos conduce, así, a reflexionar sobre la dimensión estética de las relaciones sociales (Zirión Pérez y Domínguez Ruiz, 2017: 12).

La resonancia. Conexión emocional con el entorno

La idea de senti-pensar (Escobar, 2014) el mundo desde los sentidos, nos puede llevar a diversas venas, como es el caso de la "resonancia". Según Rosa (2019), la resonancia se refiere a la capacidad de una persona o un objeto de generar una respuesta *afectiva* en otra persona o en el mundo en general. La resonancia es, por lo tanto, una forma de *conexión emocional* que establecemos con el mundo y con las cosas que nos rodean.

Rosa (2019) explora cómo la resonancia puede ser utilizada como una herramienta para entender mejor la relación entre los seres humanos y el mundo que los rodea. Él sostiene que vivimos en una sociedad que se centra en la aceleración y la eficiencia, lo que lleva a una desconexión entre los seres humanos y el mundo en el que viven. Esta sería una sociología de la relación con el mundo porque nos ayuda a comprender cómo las personas se relacionan con su entorno y cómo se ven afectadas por él. Asimismo, para entender cómo las personas construyen su identidad y cómo se relacionan con los demás (Rosa 2019).

Con estos criterios de base, planteamos un nivel macro al cual abordaremos desde algunas categorías sensoriales desde las comunidades aymara (principalmente), las cuales resuenan con las ideas explicadas hasta este punto.

Wayra samanan anatatapa ("El juego de los vientos vivos")

Varias culturas, sociedades y comunidades afirman que sus prácticas musicales se originan en el entorno. No en cualquier momento y lugar, sino desde el *viento*; un fenómeno natural que tiene sus momentos y razones para recorrer el espacio. El viento tiene una voz, se desplaza "cantando", hablando o llorando; se mueve a través del entorno natural, social y sagrado. Por lo tanto, podemos decir que el viento es "resonante", ya que permite esa conexión sensorial y emocional.

Desde esta sección planteamos algunas categorías que nos ayudarán a aproximarnos a las comunidades sensoriales aymara que no dejan de resonar con la hermana comunidad quechua. Estas categorías sensoriales buscan prefigurar un marco de aproximación a estos mundos sonoros y nos ayudaron a definir una línea narrativa en la exposición de las salas.

Volviendo al tema del apartado: El viento es una manifestación dinámica de otro elemento vital, el *aire*. El aire nos rodea por completo, es un componente que nos une, aunque no siempre seamos conscientes de ello, y es una fuente de vitalidad de la cual dependen los seres vivos. Pero el aire no es estático, cambia de estado y tiene sus propias razones para existir y manifestarse. En su estado dinámico, el aire se convierte en

viento, impulsado por fenómenos naturales. El viento puede moverse con rapidez y adquiere una voz propia a través del aire en movimiento.

Las traducciones literales desde el aymara y quechua indican, respectivamente: "*wayra s.* Viento. Corriente natural de aire atmosférico" (Laime Ajacopa, 2007). "Remolino de viento cuando es suave y gira hacia la izquierda. Ventarrón. Viento que sopla con gran fuerza" (Layme Pairumani, 2004).

No obstante, compartimos dos citas que, desde la riqueza lingüística de estos idiomas, expresan complejos significados atribuidos a *wayra*.

Para las comunidades aymara:

> […] el *wayra* es el viento fuerte, y el más liviano es el *thaya* que se conoce como el *thayacha* de los *isaños*, que congela y está relacionado al frío […] esta *thaya* se conoce bastante en detalle […] *ipi thaya* […] el *ipi* había sido (viento) más débil, no levanta mucho ni para aventar la cebada y el trigo, no es ni como la brisa […]. *Ipi* quiere decir como un frío medio sonso, en términos literales, el menos fuerte. Un poquito (más fuerte) es la *soqa thaya*, es la diosa o representante del viento, esta *soqa thaya* sirve para desgranar y limpiar las cascaritas como el grano cuando está un poco caliente. Cuando las personas avientan dicen *soq soq soq*, llaman al viento cuando está haciendo calor. *Soqa thaya*, *ipi thaya*, el *wayra*, que es más fuerte, pasa de frío a viento.
>
> El *tutuca* son los remolinos de viento, y van en círculo y levantan tierra […]. *Tutuca* en quechua es el *pilluncu*, que aparece en el diccionario de Gonzales Holguín, pero que ya no he escuchado. Hay conceptos que se han perdido […]. Esto tiene su época, después de la trilla el *soqa thaya* y más el *wayra* estaría en agosto y septiembre, toda esa época del *auti pacha* (entrevista a Laime, 15/04/2019, en Eyzaguirre Morales, 2019: 64).

Para el quechua:

> Los vientos o *wayranaka* se pueden clasificar con diferentes variantes o categorías, de acuerdo a la presencia de estos fenómenos naturales en los entornos de las comunidades de la región de los *Charcas*, *Qara Qara*: *muyu wayra*, *saxra wayra*, *qacha wayra*, *lucu wayra* o variante del *saxra wayra*.
>
> Por otro lado, en la región circumlacustre existen los vientos que vienen del norte, sur, del poniente y del saliente; en todo caso, los vientos negativos son los remolinos que pueden aparecer en cualquier tiempo del año, aunque con mayor incidencia en agosto, que es el tiempo de los *saxras*, de los remolinos que pueden llevarse a los *ajayus* de los niños.
>
> *Muyu wayra* es considerado como uno de los vientos muy malos, según Espejo, se debe mantener un cuidado especial cuando se lo ve, es mejor ignorarlo, esconderse lejos manteniendo prudencia para no acercarse "porque es un personaje muy malo que te puede llevar en pedazos hacia el cielo" (Eyzaguirre Morales y Espejo Ayca, 2021: 384).

Ambas citas presentan distintas palabras utilizadas para describir los vientos (*wayranaka* en plural), sus variantes (*tutuca*, *muyu wayra*) y las influencias que pueden ejercer (incluso causando enfermedades). Al resaltar que los vientos tienen su temporada y se relacionan con diversas actividades y momentos del año, se expresa la forma particular en que las personas se vinculan con su entorno y cómo el viento contribuye a sus actividades diarias. Aquí es relevante la noción de comunidad sensorial, ya que en la interacción de las personas con el viento se involucran sensaciones sonoro-corporales que explican su percepción y se traducen en conceptos concretos sobre la relación entre el viento y las personas.

A partir de estos testimonios, y otras investigaciones sobre el tema (Eyzaguirre Morales, 2021; Rozo López, 2022; Yujra Mamani, 2005), se pueden trazar algunas relaciones con otras dimensiones con las cuales *wayra* se vincula. Es decir, se podría hablar de *wayra* como:

- Identificador de espacios sagrados. Toponimia. La intensidad de los vientos en ciertos sitios, especialmente sagrados, influye en la comunidad que les denominan de esa manera ("*wayra pata*") (Bellenger, 2007).
- Entidad del entorno. Ya sea benévolo o malévolo. Uno de los aspectos más desarrollados del *wayra* es su cualidad de ser "maléfico" (Eyzaguirre Morales, 2021; Eyzaguirre Morales y Espejo Ayca, 2021;

Szabó, 2008). Sin embargo, las cualidades señaladas en estos puntos subrayan un sentido "benévolo" del *wayra*, como ser dotado de agencia; por lo cual, se le ha llegado a denominar *Tata wayra*,[8] asociado a una persona respetada y con autoridad en la comunidad (Bertonio, 1993; Szabó, 2008).

- Pronosticador del tiempo. Cada forma de viento varía en intensidad y nivel de frío según la época (tiempo seco, húmedo o frío); al mismo tiempo, marcan fronteras temporales y climáticas (Yujra Mamani, 2005; Eyzaguirre Morales, 2021; Mújica Angulo, 2014).
- Generador/creador de músicas. Se tienen las siguientes aproximaciones: 1) cuando el viento golpea con diferentes superficies produce la voz-musical que las personas buscan imitar; b) que los vientos suelen rodear lugares donde habita el *sereno* (De Munter, 2016; Eyzaguirre Morales, 2021; Mújica Angulo, 2014; Stobart, 1996).

En suma, cuando el aire se dinamiza con el viento y entra en contacto con el entorno, se genera un diálogo y, de este, surgen voces. El aire, al golpear una planta, genera un silbido,[9] al golpear una montaña, una voz, al flamear del fuego, una palabra. De esta forma, las personas han aprendido a escuchar esas voces del viento que provienen del aire y han asumido una respuesta a esa provocación. La respuesta es sonora, la palabra, el canto, la música; y también es práctica en las actividades agrícolas. De esta forma, el viento que proviene del aire no se evoca para imitar su grandeza, sino también para crear músicas para cada año que acompañan las actividades cotidianas, productivas y rituales.

Samirin samanpa. **El aliento (*samana*) de los seres protectores**

Uno de los conceptos que encierra una gran complejidad y riqueza en el ámbito sonoro es el de *samana*. Podemos afirmar que este concepto está directamente relacionado con *wayra*, y desde la perspectiva de la resonancia, *samana* podría considerarse como el elemento principal que conecta los entornos de vida. El *wayra* (viento) activa y dinamiza al *samana*, el cual, al formar parte de los seres protectores (*samiri*), se convierte en un elemento vital: El aliento (*samana*). En esta sección, trataremos de desarrollar esta idea.

Comencemos haciendo referencia al significado y la traducción en el idioma aymara: "*Samana*. *s*. Aire. Aliento. Respiración. Resuello. Sinón: *thaya*" (Layme Pairumani, 2004).

Esta traducción inicial plantea una relación fundamental entre tres conceptos que ya han sido mencionados en este documento. Desde su cosmopraxis, tiene mucho sentido que el aymara establezca este vínculo, ya que la respiración es la forma en que los cuerpos participan en la circularidad, circulación y dinámica del aire.

Esto ayuda a comprender que *wayra* es en sí mismo un ser vital que posee autonomía y está estrechamente relacionado con el entorno. Los seres humanos y el entorno vivo reaccionan de diferentes maneras ante las acciones de *wayra*. Paralelamente, el aire, que forma parte implícita de *wayra*, se relaciona de múltiples formas con todos los elementos y seres del entorno. Veamos algunos ejemplos de esto.

En la siguiente tabla, al igual que hicimos con *wayra*, destacamos el papel vinculante de *samana*. En la columna de "propiedad" se encuentran las acepciones directamente relacionadas con el sentido completo de *samana*, mientras que en la columna de "dimensión" señalamos otro ámbito en el cual también se conforma y se comprende *samana* en la región andina (Tabla 1).

Propiedad	Dimensión	Detalle
Aire		Fluye, ya que está tanto fuera como dentro de nosotros.

8 "El gran viento (*thaya anqari)*, con su *allmilla* y su *ch'ullu* verdes duerme en la orilla de los ríos y los lagos. En tiempos antiguos, ese viento, convertido en gente, hablaba con las personas y después se volvía un viento muy fuerte (*tutuku*) [...] Nuestros abuelos nos contaban que cuando el viento duerme en los ríos o en las orillas del lago no hay que molestarle, ni hablarle porque nos puede llevar con él, o hacernos enfermar, o puede volvernos locos" (Yujra Mamani, 2005: 50).

9 Gutiérrez (2009) explica la relación del viento con la creatividad musical andina a partir de los relatos de las comunidades aymaras.

Propiedad	Dimensión	Detalle
Respiración		El acto/acción de exhalar e inhalar aire para vivir (condición fisiológica).
Aliento		El aire dotado de energía viva que emanamos en el proceso de respiración.
	Samaña	Respirar. Lugar de descanso.
	Jaqi samana	Flujo de energía vital de las personas vivas (aliento).
	Samana	También es una de las entidades espirituales de los seres junto a *ajayu* y *qamasa*.
	Samiri	Son los "espíritus de aliento", seres sagrados protectores de la comunidad.

Tabla 1: Tabla comparativa de los significados de *samana*.
Fuente: Elaboración propia.

En las siguientes secciones de este documento, paulatinamente, desarrollaremos los conceptos agrupados en este cuadro. Evidenciando así, la importancia relacional de este concepto con distintas dimensiones de lo sonoro, lo sensorial y su cosmopráxis (De Munter, 2016). Partimos del entendido de que *samana* se relaciona al verbo *samaña*: "*Samaña s*. Descansadero. Sitio donde se descansa. Sinón: *samäwi. Samaña* verbo intransitivo. Respirar. Sinón: *samsuña. Samaña* verbo intransitivo, figurado. Descansar". (Layme Pairumani, 2004).

De esto resaltan dos aspectos. El primero, reitera el sentido de la *respiración* y el segundo el "lugar de descanso", el cual tiene mucha relación con espacios que poseen particular importancia en un contexto dado.

Por otro lado, tenemos la investigación de Rozo (2022) en cuyo texto presenta varios puntos relacionados con el sonido, la respiración y su papel en diferentes contextos culturales y ceremoniales; si bien se enfoca en la investigación de pueblos originarios de tierras bajas, hace algunas referencias sobre los criterios aymaras:

> El aliento es un aspecto de la vida tan importante, que supera las fronteras culturales. En tierras altas, la atención sobre el aliento no es menor. En esta macro-región, el aliento es sustancia fundamental de rezos, cantos y, principalmente, el complejísimo sistema andino de instrumentos de viento, como elemento constitutivo de entramados rituales y terapéuticos (Rozo López, 2022: 189).

Esta cita corrobora lo mencionado hasta ahora y amplia el sentido e importancia que tiene el aliento para diferentes comunidades y sus "fronteras" culturales. Se destaca la conexión planteada entre el aliento, la vida, los procesos de sanación, transformación y la música.

Además, para referirse al papel del aliento en la sanación, Rozo menciona el rol del curandero y los sonidos, así como el soplo, el canto y los instrumentos de viento; todos estos desde la conexión con los ancestros y las entidades espirituales. Así, el sonido es percibido como el aliento de los espíritus, desde donde se establece un intercambio de inclinaciones, subjetividades e intenciones. En ese sentido, Rozo hace un énfasis en el papel del tabaco con los sonidos y las músicas:

> entre el tabaco, los sonidos y las músicas, existe una relación cíclica: soplos y canciones activadas por el tabaco, el tabaco activado por soplos y canciones. Pero, dado que el tabaco y el aliento derivan en formas de consustanciación, el canto, el soplo y el uso de instrumentos de viento hacen también posible el intercambio de perspectivas (Rozo 2022: 192).

En el sector andino, el tabaco no posee la misma fuerza como el consumo tradicional de la hoja de coca y los rituales del *akhulli* y el *k'intu*, donde, previo a la masticación de la coca, se pide permiso mediante el soplo de aliento del primer grupo de hojas de coca que se lleva una persona a la boca (Academia Diplomática [Bolivia], 2009; van den Berg, 1989; Carter y Mamani, 1986; Carter y Mamani Pocoaca, 1989); mediante el aliento, la persona está



Pintura 2: "*Samana*, *wayra* y *samiri*. La circularidad de la vida".
Artista: Andree Porcel Inquillo.

"invitando" con ese conjunto de cocas a los *uywiri*, *samiri, pachamama, achichila, wak'anaka* (entre otros) en un diálogo con los *ajayu.* Sobre la relación entre *chuyma*, *ajayu* y viento, Burman explica:

> Aunque el *ajayu* no está localizado en una parte específica del cuerpo, está más cercanamente relacionado con ciertas partes del cuerpo humano que con otras. Los pulmones (*chuyma*) y el corazón (*lluqu*) están relacionados de manera cercana con la aparición y la propagación de la vida y, consecuentemente, con *ajayu*. Se concibe que las emociones y los sentimientos entran en el cuerpo humano a través de los olores y el viento y se consolidan en el corazón y los pulmones (Burman, 2011: 119).

De esta manera, las sensaciones del olfato y el cuerpo son fundamentales para la emotividad y el intercambio de "perspectivas y la consustanciación" con las entidades relacionadas con el viento y los sonidos (Rozo, 2022: 192). Como ya dijimos, el viento es entendido como una entidad, y hay distintas entidades asociadas a los sonidos y la música (*anqar achachila*, *ankari*,[10] *sirinu, anchanchu, phawchinta*). Estas entidades están relacionadas con la capacidad de llevar, guardar y cargar, y establecen conexiones con el sonido y la naturaleza. Las entidades no son fenómenos autónomos, sino que su existencia y conciencia se evidencian a través de condiciones materiales y sensoriales:

> Así, todo ser vivo está en condiciones de desplazarse en –o proyectarse desde—, una trama sonora ya presente en términos de flujos. Esto nos permite destacar el rol de aliento del curandero, y todo lo que tiene que ver con éste: soplo, bostezo, habla, susurro, silbido, canto, rezo, invocación, y, por supuesto, tocar instrumentos de viento. Y, *porque aspiramos el aliento de los ancestros, es que nos ensonorizamos con ellos*. Aspiramos y soplamos sus inclinaciones, subjetividades e intenciones. Entonces, es *en el sonido que percibimos el aliento de los espíritus y, cuando cantamos, lo hacemos con su aliento. El sonido es aliento transformado; esta transformación no es otra cosa que encuentro y conexión de cuerpos disímiles* (Rozo López, 2022: 192).

Está clara la relación entre el sonido, la respiración, el aliento y las entidades en diferentes contextos culturales y ceremoniales. Destaca la relación entre organismos y sonido, la importancia del aliento en la vida y los procesos ceremoniales, y la relación entre el tabaco, los sonidos y las músicas. Además, se menciona la conexión entre el aliento y las entidades espirituales, como el *samiri* (aunque Rozo no lo menciona), y la presencia de entidades relacionadas con el viento y los sonidos en las sabidurías locales.

Expuestos los argumentos y continuando el análisis de la tabla anterior (Tabla 1), podemos indicar que la importancia de *samana* (aire-aliento-respiración) con los procesos y espacios sonoro-musicales, es que todas sus propiedades, dimensiones y situaciones se activan e interrelacionan al:

- Ejecutar un instrumento musical.
- Cantar o emitir plegarias.
- Respirar mientas danzamos.
- Hablar al comunicarnos.

A partir de estos criterios, se podría decir que la *samana* es el elemento articulador de la resonancia en las sonoridades y en la música. Si bien el flujo del aire mediante la respiración, el soplido y el aliento es más fácil de entender cuando se habla de un ejecutante de un instrumento musical aerófono, esto no reduce la posibilidad de que la acción de la *samana* siga fluyendo y generando estas relaciones resonantes.

A partir del criterio de que la *samana* es el flujo del aire a partir de la respiración, tanto jóvenes, mujeres, niños o ancianos, como las personas que no son ejecutantes de un instrumento aerófono y más bien cantan, forman parte crucial también de este proceso de circularidad de la vida producido por la *samana*. La respiración del aire y la exhalación del aliento mediante el canto de igual manera se comunica y relaciona con el entorno que nos rodea.

Por otro lado, cuando bailamos o realizamos un movimiento corporal y no cantamos directamente ni ejecutamos un instrumento aerófono, la respiración agitada que realizamos a partir de la danza también nos conecta

10 *Ankari* es el nombre quechua del viento. Para conocer más detalles de su relación con los instrumentos musicales *kallawayas*, véase Hachmeyer (2018).

con la práctica sonora, musical y corporal. En este caso, sería interesante subrayar el carácter del calor que puede tener la *samana* y la agitación que también puede crearse en estos procesos corporales.

Finalmente, en todos estos contextos festivos, rituales o sagrados, se amplía el rol de la *samana* en el mismo acto de hablar, porque cuando hablamos entre personas o con los seres que nos rodean, también aplicamos el flujo de la *samana* como parte sonora de la comunicación.

Y estos criterios se consolidarían a partir de dos aspectos adicionales:

Primero, entender que además de este flujo vital y de circularidad, que es la *samana*, esta también puede formar parte de las "almas" que tiene la persona. En algunas regiones, además del *ajayu* y la *qamasa*, estaría la *samana*, también como parte de esos espíritus o almas que tiene el ser-persona (Eyzaguirre Morales, 2017: 110).

Esto nos lleva al segundo punto: La relación con otro tipo de seres, que son aquellos que nos cuidan y protegen. En este caso, del gran conjunto de entidades y seres que conviven con las personas, en la comunidad, está uno que se relaciona directamente con *samana*, nos referimos al *samiri*. Son entidades del aliento, los seres sagrados del aliento a quienes pedimos ayuda, son protectores de ciertos ámbitos de la naturaleza y del entorno.[11] Estos seres están hechos de *samana*, de aliento, y es importante destacar de qué manera ellos también vincularían toda esta cadena de circulación y de relacionamiento de la sonoridad, resonancia y entorno sagrado.[12] De esta manera el concepto *samana* muestra su importancia en la cosmopraxis andina, ya que se amplía tanto en su significado como en las prácticas en las cuales se aplica.

Phusa, phusaña y *phusiri*

Primero, se debe aclarar un aspecto vinculado a la práctica sonora-musical, el cual bien podría valer como principio en la interpretación de la música andina. La práctica musical implica una relación interdependiente entre música, canto y danza. Además, cabe recordar que la palabra "música" no encuentra traducción ni en el aymara ni en el quechua. Esta manifestación estaría "implícita" en prácticas como la danza (*thuquña*), el canto (*kirkiña* o *jaylliña*) o la acción que se refiere a la interpretación del instrumento musical aerófono, en aymara *phusaña* ("soplar"). Por lo cual, en este trabajo se entenderán a estas expresiones desde una "perspectiva integral" e interdependiente (Mújica Angulo *et al.*, 2012).

Decíamos que se denomina *phusaña* a la acción de interpretar un instrumento de viento; de la misma forma, se llama *sikuri* o *siku phusiri* al intérprete del *siku*; *qina phusiri* al intérprete de la *qina*, y así sucesivamente. Por otro lado, se nombra *luriri* al encargado de elaborar los instrumentos, realizando la respectiva combinación con los nombres de cada instrumento: *Siku luriri* es el artesano que realiza los *sikus*; *qina luriri* los que elaboran las *qinas*, etc.

La "creación musical" es un elemento que muestra la vinculación de la música con el entorno, en este caso espiritual (no humano). Para comprender mejor estos aspectos, nos apoyaremos del caso de Tiwanaku y la práctica del *Qina Qina*;[13] esta relación se da a partir de la ritualidad: De entrada está la *ch'alla*,[14] mediante la cual se solicita "permiso" antes de tocar el *Qina Qina*; luego, la composición y creatividad musical, no solo atribuida a los *kia* o bien a la pericia de su intérprete, sino también al vínculo que este entabla con los seres protectores y espíritus tutelares, donde se encuentra el *ser* que dota de música: *Anchanchu* y *sirinu* (Stobart, 2010; Stobart, 2006; Gutiérrez C. y Gutiérrez, 2009; INDICEP, 2010).

11 Arnold indica que *samiri* son los espíritus de aliento que, además de dar la vida, van a dar los colores de las crías de llama, con lo cual plantea una relación entre los conceptos *samiri, samana* y *sama* (color) para los rituales de los camélidos (Arnold y Yapita, 1998: 122).

12 El *amawt'a* Carlos Yujra explica la existencia de varios de estos seres sagrados o *wak'a* del entorno, y como cada uno de ellos poseen su propio aliento: *Uma mäsa* o aliento del agua, *uraqi samana* (aliento de la tierra) o *qala mäsa* (aliento de la piedra) (Yujra Mamani, 2005: 63).

13 El *Qina Qina* ("Quena Quena") combina música, danza y canto. Está conformada por una "tropa" o agrupación que reúne al menos 30 personas, entre hombres y mujeres. El nombre de la danza se debe a la *qina*, el instrumento musical con que se interpreta y cuya ejecución está a cargo de los varones, mientras que las mujeres cantan y bailan. El *Qina Qina* se practicaba en diferentes fiestas, entre mayo y octubre (*awtipacha* o "época seca"), con especial énfasis durante la cosecha de la papa. Y se practica en diferentes sectores del Altiplano paceño (Mújica Angulo, 2014).

14 "[La *ch'alla*] es nuestro [a] costumbre, pues. Para que la música suene mejor, permiso pedimos, para eso nomás *ch'allamos* […]". (Policarpio, comunicación personal, 2007; citado en Mújica Angulo 2014).

Así, el proceso de creación musical inicia con un ritual donde los instrumentos musicales son "serenados", es decir, "entregados" al "sereno"[15] o *anchanchu*. Policarpio Choque lo dice de forma concreta:

> Este instrumento nativo es, pues. Nacido de la tierra [...] a veces llevan; hay que [llevar para] hacer "serenar", donde tienen *anchancho* en los desiertos, hay dice pues harto están tocando. Me cuentan que hay que llevarlo en grupo. Ahí hay que dejarlo, después hay que escapar y de por sí saben cantar, saben tocar bien lindo, los instrumentos [de] por sí nomás tocan. Eso [sí], no hay que dejarle terminar, y al medio de tocar hay que asustar al *anchancho*, eso es lindo dice, pues [...]. Pero ese instrumento también tiene cuento [...], es que ya están dejado con el demonio, y pueden tener un encuentro, vos puedes estar tocando y de por sí tocas y grave te emborrachas, te lleva dice al lugar donde [está] al encanto. No solo *Qina Qina*, cualquier instrumento nativo: *pinkillada*, zampoña, *tarka*. Hasta de la banda igual me cuentan, por eso mejor soplan, dice. Ese "serenado" es pues, así los antepasados me contaban (Policarpio Choque, comunicación personal, 2007; citado en Mújica Angulo 2014).

Además de la conocida referencia que se hace de *sirinu* ("sereno") y *anchanchu*, está *phawchinta,* nombre sagrado de las cascadas donde también se lleva a los instrumentos musicales. Así lo explica Carlos Yujra:

> En la época antigua, existía gente llamada *qulla jaqi* que tocaban bien *pinkillu* y *siku* y hacía fiestas cantando. Dicen que la música que ellos tocaban curaba a las personas enfermas, a los que tenían pena y confortaba a los ancianos y ancianas [...]. Cuando alumbró por primera vez la luz del sol a la tierra, esos músicos danzante, tocando *pinkillu* y *siku*, y haciendo fiesta, se convirtieron en un gran cascada llamada *phawchinta*. Sabiendo estas cosas, adoramos a *phawchinta* con *waxt'a* ritual dulce y llevamos los instrumentos nuevos a *phawchinta* para que *pacha saqapa* haga que suenen bien y tengan buena melodía. Llamamos *phawchinta* a las cascadas que bajan de las rocas gritando con voz fuerte (*salla aru*), causando miedo en esta tierra. Adoramos con *waxt'a*, ritual dulce, a esas *phawchintas* para obtener su *ajayu* (*qamasa saqapa*) y para que la música de *pinkillu* y *siku* suene bien en las fiestas (Yujra Mamani, 2005: 72.)

Al llevar los instrumentos musicales a barrancos, ríos lejanos o cascadas, estos son dejados ahí temporalmente hasta que "canten", ya que a partir de ello el instrumento musical también estaría dotado de "espíritu" y se logra un vínculo con el mundo no-humano (Sánchez C., 2001). Por tanto, si bien este procedimiento "mejora" la práctica y creación musical, acá nos referimos a una idea de *cocreación* sonoro-musical, una coreación entre lo humano y no humano. Sin embargo, un proceso de cocreación que debe ser constante, se relaciona con el criterio de *renovación*, también aplicado a las músicas.

De hecho, la necesidad de relación con los *sirinu-anchanchu-phawchinta*, parte también en que la nueva tonada (forma musical) debe "tener sabor". Este criterio se expresa en el concepto *q'ayma*: Cuando las personas en Tiwanaku escuchaban una pieza musical, que era muy conocida, indicaban que no les motivaba el baile ni la alegría. Al respecto, Stobart explica:

> Un punto de importancia crucial sobre estas melodías es su poder para generar transformaciones. Comprendí algo de este poder cuando mi anfitrión describió viejas melodías de años anteriores con la palabra *q'ayma*, que significa "desabrido" o "insípido", una palabra también empleada para comentar el sabor de las comidas. No hay razón para tocar esas antiguas melodías, me explicó, excepto por nostalgia, porque "ellas no pueden hacer nada" (Stobart, 2018: 203).

Por tanto, en estas apreciaciones musicales se incorpora el sentido del gusto para expresar la vitalidad de renovación que debe tener cada tonada. Esta debe tener el sabor que dinamice la relación con la comunidad y el *pacha*, impulsando el crecimiento de las plantas, garantizando la comunicación con los seres del entorno.

Después, obtenida la "nueva" pieza musical, esta debe recibir la aprobación del grupo social, es decir, debe ser "puesta a prueba" ante el grupo de especialistas en los ensayos (Turino, 1998: 83-86). Esta "puesta a prueba" para los tiwanakeños es denominada "afinar la tonada". Dicho proceso implica que los integrantes

15 Sánchez (1988) realiza un detallado trabajo sobre el proceso de creación musical en las comunidades andinas. Menciona el culto al "sereno", el cual es invocado exclusivamente por razones musicales y muestra la importancia de la música en la sociedad aymara. Sánchez señala que este culto también está presente en la concepción quechua. Aunque algunas comunidades han perdido a sus "serenos", deben buscar música en festividades fuera de su *ayllu*, esto se compensa con una interrelación musical más amplia en el espacio nor-potosino. La música se convierte en un proceso constante de renovación y recreación, en el cual diferentes grupos y comunidades enriquecen los ritmos y versos, otorgándoles personalidad propia.



Pintura 3: "*Sirinu*: creación sonora entre agua, fuego y viento".
Artista: Andree Porcel Inquillo.

músicos realicen una escucha detenida y repetida de la nueva pieza musical, sugiriendo cambios a la melodía hasta que esta responda a los criterios musicales propios del *Qina Qina*. El *proceso de análisis de la tonada* se realiza desde dos formas: La primera forma es escuchar la pieza musical "estrofa por estrofa", a lo cual se van realizando cambios sucesivos. El siguiente paso es llegar a una conjunción desde diversos puntos de vista individuales sobre la tonada, ya que existe un momento en que cada músico tiene su perspectiva, la cual debe llegar a un consenso.

Finalmente, toda la agrupación practica la nueva pieza musical para tenerla lista y presentarla en el primer día de la festividad. En suma, la concepción del sonido musical posee una ruta que integra al músico con su entorno natural (medioambiental y climatológico), espiritual (humano y no-humano) y social (individual y colectivo), que además "[…] comunican e integran los componentes de la totalidad espacial y temporal relativa, *pacha*" (Lozada Pereira, 2007: 109).

Por otro lado, la interpretación musical consiste en una serie de criterios y pautas sobre lo que implica "tocar bien". Recordar que la acción de interpretar instrumentos (en este caso aerófono), se traduce al aymara como *phusaña*, traducido al español como "soplar". Así, el entendido "tocar bien" se expresa en aymara como *sum phust'añtaki*. Este concepto *in vivo* implica la creación de las representaciones del "sonido deseado", una forma de llegar a ello es conocer qué se entiende por "tocar bien", los principales elementos vinculados a este concepto son: *Continuidad*, *intensidad*, *concentración* y *canto*. Primero, el criterio de *continuidad* interpretativa, para los tiwanakeños, es entendida como "mantener". Vale decir, conservar de forma constante la ejecución de la *qina*, sin parar, sin detenerse. Esto podría vincularse a la percepción sonora de la existencia constante de sonido y con ello a la densidad musical, ya que en toda la extensión de la melodía la música del *Qina Qina* no presenta silencios sino hasta su culminación (Mújica Angulo, 2014). Así, los sonidos se están entretejiendo constantemente, ya que cuando uno termina de ejecutarlo, otro lo inicia.

El segundo criterio es el de la *intensidad* musical referido a la fuerza que se imprime al momento de soplar la *qina*. Para los *kia* (guía del grupo) es vital que la tropa "suene fuerte". Este aspecto también está vinculado a un criterio organológico propio de los instrumentos musicales de Tiwanaku, ya que las dimensiones de la *qina* (al ser mucho más ancha que *qinas* de otras regiones) hace que el intérprete tenga que soplar más fuerte para que se emita el sonido.[16] Actualmente, desde la presencia de las bandas u otros conjuntos en la fiesta, el fuerte sonido que ellas emiten ha hecho que los grupos de *Qina Qina* tengan que soplar más fuerte aún para así poder "competir" con las demás tropas.

El tercer criterio está relacionado a la *concentración* en la interpretación musical. Se refiere a que el músico no debe equivocarse cuando está tocando el instrumento. Ello implicaría el debilitamiento de la música del conjunto, provocando equívocos en los otros integrantes, y la consiguiente interrupción de la pieza musical. Para lo cual emplean la metáfora de que para tocar la "música tiene que estar grabada en la cabeza" del intérprete (Mújica Angulo, 2014).

Otro elemento muy importante, pese a los cambios suscitados, es el papel del *canto* de la mujer en el conjunto de tropas,[17] en este caso en el *Qina Qina*. Con ello, la dualidad músico-danzante se amplía con el canto; y para el caso de las mujeres está la relación cantante-danzante, ya que ellas tejen la melodía del *Qina Qina* con su canto. Según explican "[…] nuestros antepasados habían sabido cantar pero nosotros no sabemos, esto nomás mantenemos (señala la *qina*). Y esto es tonada antiguo, eso mantenemos en la cabeza nomás" (Policarpio Choque, comunicación personal, 2007). Por ello, si bien el papel del canto de las mujeres era marcado en la práctica de los "antepasados", actualmente, en algunos sectores, esta práctica se fue dejando poco a poco o se mantiene en ciertos grupos de edad. Este canto consiste en acompañar la melodía pronunciando las sílabas "wa" y "ya", formando la siguiente frase: "*wa ya ya, wa ya ya, wa ya ya yaw*" (véase Figura 1: "Tonada Añathuya", transcripción en partitura del canto). No está demás decir que, en algunas ocasiones, los hombres también acompañan con el canto, ya que esto les ayuda a descansar momentáneamente durante la ejecución de la *qina*.

16 Sin embargo, este aspecto muestra transformaciones, con la inserción de instrumentos más delgados (con menor diámetro) y "con tapa" (canal de insuflación), los cuales no exigen ni fuerza al soplar, ni la dificultad del "emboquillado" (Mújica Angulo, 2014).

17 Al contrario de esta afirmación, en otras regiones del país, la práctica musical y especialmente el canto, es muy vigente en las mujeres. Para mayor detalles sobre este importante rol, véanse los trabajos de Arnold y Yapita (1998) y Stobart (1996, 2006).

En suma, estos cuatro criterios pueden relacionarse con lo que Turino llama "'ejecutar como uno 'solo' y mantener un *sonido denso*, bien integrado" (1998: 92) con lo cual se logra un entramado de sonidos que conforman una textura gruesa y unificante. Un término aymara que algunas ocasiones suele utilizarse en estos contextos es el de *phuqata* ("completo", "lleno").

Q'asa-tapani, taqiniw pachapax utji

La idea central de este acápite es que la práctica sonora musical responde a un criterio y *rol relacional* e *integrador*, pues se vincula con distintas dimensiones de la vida de las personas: Formas de relacionamiento social, representaciones vinculadas al entorno natural, animal, sagrado, actividades agrícolas y, finalmente, criterios climatológicos (Mújica Angulo, 2014; Stobart, 1996).

El primer aspecto de lo sonoro-musical es su forma de *relacionamiento social*. Es decir, el papel de las músicas-danzas en las festividades y rituales son formas de "encuentro" entre comunidades ("parcialidades"). Los principales contextos en la actualidad para estos encuentros son las fiestas del calendario festivo, el cual combina celebraciones locales-ancestrales con festividades católicas o cívicas. Mientras un grupo ejecuta la música-danza, otras comunidades se aproximan en un intento directo o indirecto de confrontación. Indican que esta era una forma en la que las comunidades "miden sus fuerzas" (Gutiérrez C. y Gutiérrez, 2009: 141; Paredes Candia, 1991).

El segundo aspecto vincula las formas sonoro-musicales con las *prácticas de cultivo agrícolas*. En tal sentido, la práctica de estas danzas se circunscribía en un tiempo específico del año: A partir de la fiesta de Pascua (fiesta movible) hasta la fiesta de San Pedro (fecha fija), lo que equivale a diferentes momentos entre abril y junio de cada año. Asimismo, esta época se caracteriza por una fuerte actividad agrícola, que es denominada como *nayrasata*, época de la primera cosecha de papa (Schramm, 1992: 319; Berg, 1989: 98; Stobart, 1996): "Esa época también tenían grupos, [tocaban] cuando ya están recogiendo la papa, están escarbando la papa" (Policarpio Choque, comunicación personal, 2007). Además, gran parte de las divisiones temporales empleadas están entorno al cultivo de la papa; esto confirma la importancia de este tubérculo en toda la región. Armonizando con esta afirmación, la investigación realizada por Stobart en el *ayllu* Macha del Norte Potosí platea que

> [p]ara las comunidades rurales altoandinas, la papa es uno de los cultivos básicos más importantes. Su cultivo, almacenamiento, preparación, cocción y consumo, domina la vida de la gente, y su bienestar depende directamente de una buena cosecha de papas. […] Parece que ciertas formas musicales son experimentadas, a la vez que estructuradas, en el contexto del cultivo de la papa; las dos se motivan directamente y están imbuidas de encanto y un sentimiento que fluye desde el corazón (Stobart, 1996: 414-415).

El tercer elemento muestra una íntima relación entre el contexto musical con el *entorno animal*. Esta relación se expresa en tres niveles: Como práctica durante las danzas y su indumentaria, como motivo poético y, finalmente, como un referente de linaje ritual. Siguiendo la investigación realizada en la comunidad Chambi Chico de Tiwanaku:

> POLICARPIO CHOQUE: (E)l *chuqila* es el paso de la vicuña […]. Otro es el *muqululu*, es casi paso de la llama […]. Este también ahora se conoce como llamerada; eso con banda ya tocan. Este *Qina Qina* también es basado en el *tingre*,[18] dice pues. Por eso se ponen ese *qhawa*.[19] Cuando estamos tocando, es el paso como camina el *tingre* […] *cuando* camina […] ¡COMO UN GATO, PUES! Ese es el paso pues, el paso del *tingre*. (Policarpio Choque, 2007; citado en Mújica Angulo, 2014: 156. El énfasis es nuestro).

18 Usualmente, en varias comunidades aledañas las personas llaman al tigre como "tingre", pero hacen referencia al jaguar, cuyo cuero se emplea para elaborar la *qhawa*.

19 Un elemento muy interesante asociado al *Qina Qina*, y especialmente a la *qhawa*, es el concepto de *ch'ixi*. Este denominativo se refiere al color gris "con manchas menudas" (Layme Pairumani, 2004: 62) que se identifica al cuero del jaguar con el cual se elabora la *qhawa*. Un ejemplo es cuando Basilia, emocionada, recordó fragmentos de letras de canciones de *Qina Qina* que cantaba su padre: "Ay, *ch'ixi*, Ay, *tingre* […] *Ch'uxña pampitaw sarkasktay* […]. *Ukha phuyu na qhiptar, wal thuqtiritu"* (Mújica Angulo, 2014: 156).

//: *Añathuyaway jiwjatayna viditay* *Lik'i laqatu thaqawir, way way ya yaw* ://	//: El zorro se había muerto, viditay buscando a una oruga gorda, way way ya yaw ://
//: *Añathuyaway jiwatayna viditay* *Lik'i laqatu thaqawir, way way ya yaw* ://	//: El zorrino se había muerto, viditay buscando a una oruga gorda, way way ya yaw ://
//: *Ukhamaraki jiwjiristay viditay* *Lik'i tawaqu thaqawir, way way ya yaw* :// [365]	//: De esta manera [yo] pudiera morir, viditay buscando a una joven horda, way way ya yaw ://

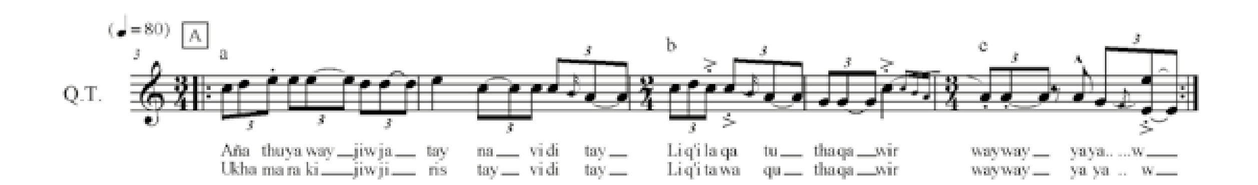


Figura 1: Tonada Añathuya. Línea melódica y letra en aymara con traducción.

Así, las danzas también expresan el ENTORNO ANIMAL,[20] donde un elemento central se expresa en la indumentaria. Para el caso específico del *Qina Qina*, varios danzantes, hombres, mujeres y en especial el *k'usillu*, tienen colgados de sí el cuerpo disecado de uno de estos animales: El *añathuya* (zorrino, *Conepatus chinga*), *titi* (gato andino, *Felis jacobita*) o *qamaqi* (zorro andino, *Lycalopex culpaeus*). Su presencia se debe a que estos animales son empleados en rituales para despachar la helada excesiva. Así lo afirma Francisco: "Para que no haya más helada, para que sople la helada, para que puedan despachar con perros, con zorrinos, algo así es […]. Por ahí es, tiene significado" (comunicación personal, Francisco Calle, 2008; en Mújica Angulo 2014: 160).

Luego, el aspecto relacionado con el *nivel poético* se expresa en el canto (Arnold y Yapita, 1998). Si bien actualmente pocas piezas de *Qina Qina* poseen letra, algunas muestran la presencia de animales, en especial en las piezas musicales antiguas. Este es el caso de la tonada del *Añathuya* y *Laqato* (Mújica Angulo 2014: 160):

En palabras de Policarpio Choque (comunicación personal, 2007), el texto de esta canción muestra "cómo el *añathuya* busca enamorar al *laqato*". Es una metáfora que hace referencia a la necesidad alimenticia que tiene el zorrino (*añathuya*) por el gusano (*laqato*), ya que este es su principal alimento. Ello también muestra la poética de la lengua aymara, que representa una necesidad interdependiente entre todos los seres de la naturaleza.

Otro componente de importancia con los espacios sonoros son los bioindicadores. Los saberes de las comunidades andinas engloban diversos aspectos que les permiten interpretar los mensajes de su entorno. Uno de estos aspectos es el conocimiento climatológico, el cual se adquiere a través de la observación de características y patrones de la naturaleza. Este conocimiento les proporciona la capacidad de predecir el clima y, en consecuencia, respaldar sus actividades agrícolas. Además, los rituales desempeñan un papel fundamental en la protección y garantía de una buena producción agrícola, siguiendo un calendario ritual productivo. Por otra parte, la práctica de una escucha atenta del entorno sonoro es esencial para obtener información sobre las acciones a realizar. Esto implica familiarizarse con la forma de vida y el comportamiento de aves, mamíferos (como el zorro y la vizcacha) e incluso insectos, los cuales ofrecen indicios complementarios sobre los fenómenos climatológicos aplicados a la agricultura. Estos conocimientos y prácticas evidencian la estrecha conexión existente entre la naturaleza, el clima y la producción en estas comunidades (Canqui y Morales, 2009; Villarroel Salgueiro, 2012; Yujra Mamani, 2005).

---

20 Al respecto, Gutiérrez afirma que la cosmovisión andina posee diferentes principios, de los cuales uno reconoce que los seres humanos forman parte de la naturaleza y se rigen a sus normas. En ese entendido la música también habría representado al "culto a los animales", aspecto que estaría "asociando una serie de elementos religiosos y festivos que tienen que ver con el origen o naturaleza del hombre". Continuando, Gutiérrez ejemplifica este hecho refiriéndose al jaguar (denominado *uturunco* por Bertonio) como uno de los elementos más importantes de la mitología andina, el cual "se expresa en el arte textil y arte musical" (Gutiérrez C. y Gutiérrez, 2009: 43-44).



Pintura 4: "Diálogos y prácticas con bioindicadores en la cotidianidad andina". **Artista:** Andree Porcel Inquillo.

Siguiendo la relación anterior, como siguiente aspecto, se tiene la práctica sonoro-musical y su vinculación con el ciclo *agrícola-climatológico*. Por su importancia, este aspecto se entiende como un principio, el cual implica que toda la interpretación musical de cada instrumento está dividida y ordenada en relación a dos épocas: *Jallupacha* ("tiempo de lluvia") y *awtipacha* ("tiempo seco"). Al primero corresponden instrumentos musicales "con pico", "tapados" o *tapani* como ser el *pinkillu*, la *tarka* y el mohoseño; mientras que la *awtipacha* corresponden las familias de *qina* y *siku* (Gérard A., 2010a; Gutiérrez C. y Gutiérrez, 2009), que son instrumentos *q'asa* (Mújica Angulo, 2014; Mujica Villarroel, 2015).

En Tiwanaku afirman que la música posee una "ubicación" específica en el tiempo, es decir, que se divide en dos "épocas": "Dicen los abuelos de antes, NO HAY QUE TOCAR TODAS LA MÚSICAS, EL *QINA QINA* O LAS BANDAS, LAS ZAMPOÑAS, CADA CUAL TIENE SU TIEMPO PARA TOCAR. EL TIEMPO DE HELADA [*awtipacha*] es para el *Qina Qina* (y), *jallupacha*, cuando se toca *tarkeada*, *pinkillu*" (comunicación personal, Justina, 2008, en Mújica Angulo. 2014. El énfasis en nuestro). Al respecto, Policarpio Choque clasifica los instrumentos musicales de acuerdo a "su tiempo":

> POLICARPIO CHOQUE (PCH): [L]os *Qina Qinas* tocaban en tiempo de cosecha de papa. [...], eso es mayo, junio, esos meses [...]. Abril, mayo, junio es tiempo de Pascua, poray *Qina Qina* tacaban sigue. Después, mayo, junio, julio, agosto y septiembre, esa época también habían sabido tocar zampoña. Para octubre, más o menos, noviembre, diciembre ya empieza el invierno, ¿no ve? [...] vuelven a tocar *phunas*, *pinkilladas*, ese *tarkeada*. Eso había habido así nomás siempre. Pero todo eso tiene su [...] había sabido tener su límite, su época [...]. Sigue pues, hasta el Carnaval, después de Carnaval viene Pascua nomás, ¿no? De ahí vuelve y vuelve.
>
> RICHARD MÚJICA: ¿En aymara cómo le dicen a eso?
>
> PCH: *Tiempu*, pues. *Tiempupaw ukhax siw*, *Ukha tiempunak*. Su tiempo es, dice. Así es (comunicación personal, Policarpio Choque, 2007; en Mújica Angulo, 2014).

Esta forma de organización temporal de la música que aparentemente propone una combinación con las fiestas católicas, más bien muestra la inclusión de elementos festivos católicos en la cosmopraxis local, lo cual genera una resignificación de las fiestas. La fiesta de Pascua y los Carnavales conforman una frontera temporal amplia,[21] donde la fiesta de La Cruz (3 de mayo) es punto referencial para la práctica del *Qina Qina*.[22] La época de lluvia (*jallupacha*) inicia en noviembre con la fiesta de Todos Santos y concluye con el Carnaval (febrero o marzo); luego de un pequeño periodo donde no se tocaban instrumentos (marzo), inicia el *awtipacha* a fines de abril y mayo, concluyendo en octubre con la fiesta de la Virgen del Rosario. Todos Santos se entiende como un momento en el cual las almas de los difuntos visitan a los vivos, pero en especial a las papas, para impulsar su crecimiento; los Carnavales, como ya se dijo, muestran un festejo por el crecimiento y florecimiento de los productos; la Pascua se entiende como el momento para la realización de rituales de cosecha de la papa; y en la fiesta de la Cruz se realizan observaciones astronómicas para predecir la intensidad de la helada.

Esto último también muestra la importancia de las fiestas y los rituales como un diálogo sonoro con los astros, ya que los sonidos y las músicas se dirigen hacia las constelaciones y cuerpos celestes, y estos responden proporcionando respuestas sobre el orden y la predicción del tiempo.

Un ejemplo de este tipo de trabajo es el realizado por Arnold y Yapita (1998), donde llevan a cabo una investigación que incluye la descripción de las Llamas Celestiales y las estrellas en el contexto de la cosmovisión de las pastoras, proporcionando nombres, características y significados relacionados con estos elementos. También se menciona la observación de las estrellas para determinar la hora y se hace referencia a la conexión entre los cuerpos celestiales y los aspectos terrenales (Arnold y Yapita, 1998).

21 Al parecer estas dos fiestas, Carnaval y Pascua, estarían ligadas a situaciones propias de los ciclos vitales, así lo menciona Susana de la comunidad de Huancollo: "*Jallupacha*, bailan en Carnavales, en tentación se "tientan" y en Pascua ya se llevan al matrimonio [...], así es eso" (comunicación personal, Susana, 2008; en Mújica Angulo, 2014). Además, existían músicas apropiadas para el matrimonio, como son el *pinkillu* y la *tarka*.

22 Marcelino decía al respecto: "Hasta Carnavales [se toca el *pinkillu*], todo tiene su época ¿no ve? [...]. Desde el 3 de mayo, el *Qina Qina* hasta octubre. Por ejemplo, en Jesús de Machaca, en Rosario, puro *Qina Qina* es, ¿no ve? En Achacachi tocan también *Qina Qina* en San Pedro" (comunicación personal, Marcelino, 2008; en Mújica Angulo, 2014).



Pintura 5: "Vía láctea: El fluir de los *samiris* estelares".
Artista: Andree Porcel Inquillo.

En el caso de Tiwanaku, se ha observado un declive en la práctica de la observación de las estrellas. Sin embargo, se destaca que durante la festividad del 3 de mayo hasta San Pedro se realiza la observación de la constelación del *qutu*, la cual proporciona información sobre el tipo de helada. Este hecho coincide con las observaciones realizadas por Arnold (1992) acerca de esta misma constelación. El término *qutu* se refiere a un grupo de estrellas conocido como Las Pléyades. En la cultura quechua, la observación del *qutu* se realiza anualmente y se considera un indicador del éxito o fracaso de la cosecha. En ambos casos, se pronostica una cosecha exitosa cuando las estrellas del *qutu* son claras y brillantes, mientras que si son oscuras se predice un fracaso.

Volviendo al caso de la fiesta de San Pedro y San Pablo de Tiwanaku, esta también es incorporada dentro del orden local del tiempo, y se le asocia con el *viento*. Doña Susana afirma que, en ocasiones, San Pedro suelta las llaves que porta y genera cambios en el viento:

> Susana: [L]a llave suelta. El San Pedro agarrando la llave está, ¿no ve? La llave suelta y mucho frío también hace ese mes, bien harto frío, dicen después: *kimsa kullaka*,[23] ¿no? *Ukha thayaxa* […]. Viento bien frío es cuando lo suelta su llave, pero cuando está agarrando no hay frío (Comunicación personal, Susana, 2008; en Mújica Angulo 2014).[24]

Con el transcurrir de los años, estas reglas dejaron de practicarse, quedando en la memoria de los mayores. Ello trae a colación una pregunta fundamental: ¿Qué sucedería sino se sigue dicho orden de ejecución sonoro-musical? Francisco responde que esta alteración podría afectar al clima, planteando una relación especial entre la lluvia y el viento:

> Francisco: Si se toca *Qina Qina* en esta época (febrero) PUEDE QUITARSE LA LLUVIA, dicen pues; algo puede pasar; [los instrumentos] ¿soplan, no ve?, puede soplar, ya no puede llover. Ahora zampoña igual es, pero [hoy en día] tocan nomás. Esta época [febrero] es de *pinkillo, qoana, phuna;* en lluvia, *pinkillu* siempre tocaban: *Anatiri*, en *Anata* para Carnaval; todo ese es para que llueva, para que florezcan las papas, para eso es: Tienen que jugar las flores (comunicación personal, Francisco, 2008; en Mújica Angulo, 2014. El énfasis es nuestro).

La ejecución de los instrumentos musicales en épocas que no corresponden puede provocar desbalances en el clima. Para los tiwanakeños tanto las *qinas* como los *sikus*, tendrían la propiedad de "soplar", y por ende, atraer al viento, llevándose las nubes y con ella la lluvia. Asimismo, cuando afirman que los instrumentos musicales del *pinkillu* y *tarka* son "para que llueva, para que florezcan las papas, para eso es: Tienen que jugar las flores",[25] sorprende la analogía poética empleada para referirse que los cultivos de papa están en plena etapa de crecimiento.[26]

Con todo ello, queda clara la función de la música y su influencia en la época de lluvia, ya que coadyuvan al crecimiento del cultivo de papa. ¿Pero cuál es la necesidad de interpretar la *qina* y el *siku*, siendo que estos instrumentos "soplan", se llevan la lluvia y traen la helada? ¿Qué función cumple la helada? A lo cual Basilia, contesta: "¡Para hacer chuño, pues! Para que más va ser. Algunos años no hay helada […], ¡qué vamos a comer!" (comunicación personal, Basilia, 2008; en Mújica Angulo, 2014. El énfasis es nuestro). La aseveración muestra la

---

23 Con la frase "*kisma kullaka*" ("tres hermanas") se hace referencia a las llaves que porta Tata San Pedro (Mújica Angulo, 2014: 180).

24 Otra interpretación de la importancia del Tata San Pedro es la de Efraín, uno de los párrocos de la iglesia local; según su punto de vista: "[…] por eso le piden primero a él [San Pedro], y como él tiene la llave del cielo, si pasa algo hay que decirle a Pedro, por ejemplo, si llueve mucho dirán 'Pedro, tienes que cerrar al cielo para que no llueva más'; ahora, sino llueve: 'Tienes que abrir el cielo para que caiga lluvia'; y si hace mucho viento: 'Tienes que cerrar, Pedro, para que no haya mucho viento, ¿no?'. Por eso Pedro es como el intercesor para estas cosas, por eso viene la gente del campo para bailar para él siempre" (comunicación personal, Efraín, 2008).

25 Esta propiedad no está restringida a los aerófonos, ya que los membranófonos tendrían el mismo efecto. Tal es el caso del sonido que emite la *wankara* en su ejecución: "Tolj, tolj, tolj"; esta repetición onomatopéyica también hace referencia al sonido del trueno. Con ello se muestra que el sonido musical representa varios elementos del entorno, en este caso medioambiental y climatológico. (Fragmento del cuaderno de campo QT-1 2007, anotación realizada el 11/02/07). Asimismo, Carlos Yujra relata la personificación de los seres de la naturaleza y su relación con los mundos sonoros: "En el tiempo antiguo, en *jallupacha*, la lluvia, convertida en gente […]. El viento tocó *pinkillu* y el huracán la *wankara* con sentimiento. Las flores se convirtieron en jóvenes que bailaban y las plantas en gente mayor que miraba a los bailarines […]. Por eso, en este planeta adoramos a la lluvia con *waxt'a*, ritual dulce diciendo que es el alimento de las plantas" (Yujra Mamani, 2005: 55).

26 Esta etapa se refiere a la época del florecimiento, lo cual implica la alegría de la población y el tiempo del juego. Todo esto hace referencia al apelativo aymara de los Carnavales: el *Anata*, el juego.

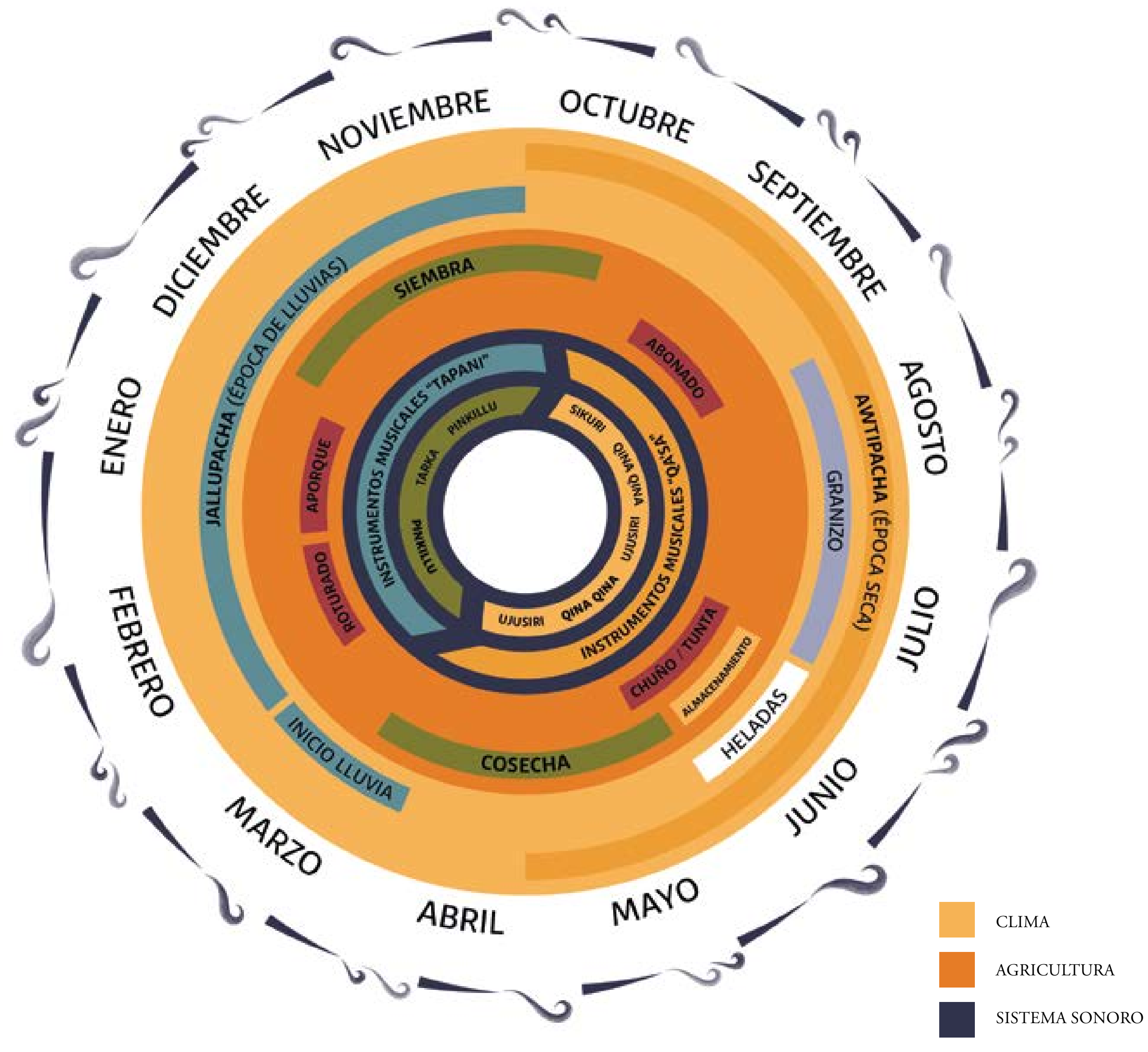


Figura 2: Sistema sonoro-musical como integrador de los sistemas agrícola (cultivo de la papa) y climatológico (época seca y de lluvias). **Fuente:** Mújica Angulo, 2014).

importancia de la elaboración de *ch'uño* para las comunidades altiplánicas. Esto ratifica la importancia productiva de la papa y la de sus derivados: el *chuño*[27] y la *tunta*[28] (Figura 2).

Gran parte del calendario festivo tiene una vinculación con los ciclos agropecuarios y vitales. Los instrumentos sonoro-musicales se relacionan con estos ciclos, más aún, subrayan su vinculación con los ciclos climatológicos. Así, la actividad musical, en esta región del Altiplano, se ordena en dos grandes tiempos:[29] *Jallupacha* ("tiempo de lluvia") y *awtipacha* ("tiempo seco").

27 La elaboración del *ch'uñu* requiere de 10 a doce días y se obtiene sometiendo a la papa a un proceso de "deshidratación por sequedad del ambiente y bajas temperaturas" (Canqui y Morales, 2009: 47-50). Al respecto, Berg describe una serie de rituales-juegos realizados durante el proceso de deshidratación de la papa, todo con la finalidad de que "ese chuño dure más para su alimentación" (Berg, 1989: 95-96). Además, la importancia de este producto radica en un largo proceso de domesticación que resalta sus propiedades de resistencia a condiciones extremas del clima: "[…] un medio hostil del que el campesino ha sabido extraer, no obstante, los recursos necesarios para poder afirmar su sobrevivencia y su organización social. La agricultura comienza con las variedades más resistentes a la sequía, las heladas o los cambios bruscos en la temperatura: la quinua […], algunas variedades de papa, particularmente las variedades amargas (*luk'i*, *saqampaya*), valida solamente para *ch'uñu* […]" (Izko, 1992: 72).

28 La *tunta* es un derivado de la papa cuyo proceso implica de 43 a 58 días, "además de bajas temperaturas y radiación solar intensa, se requiere de mucha agua, la cual debe estar en constante circulación" (Canqui y Morales, 2009: 50-51).

29 Hay una gran variedad de formas de organizar el tiempo, no siempre son dos épocas, hay sectores en los que se identifican tres o cuatro (Gérard A., 2010; Schramm, 1992; Stobart, 2006).


Pintura 6: "*Q'asa*: Llamar al viento y la helada".
Artista: Andree Porcel Inquillo.



Pintura 7: "*Tapani*: Lluvias, almas y crecimiento".
Artista: Andree Porcel Inquillo.

Policarpio Choque (comunicación personal, 2007) distingue una característica morfológica de la *qina* (quena): Que es un instrumento *q'asa*, a diferencia de los *pinkillus* que son *tapani*. Consultamos esta información con otros ejecutantes del lugar y fue confirmada (incluso en otras provincias de La Paz). En consecuencia, se puede afirmar que estas comunidades aymara clasifican a sus instrumentos musicales a partir de ese elemento y se lo vincula a la época en que son ejecutados. De forma general, se tiene que: Los *pinkillu* y las *tarka* pertenecen al *jallupacha*, mientras que los *siku* y las *qina* al *awtipacha*. Los primeros son *tapani* ("con tapa"), tienen una especie de "pico" llamado también "canal de insuflación", que ayuda a producir el sonido al soplar (similar a la flauta dulce occidental). Mientras que los segundos (*qina* y *siku*) son *q'asa* ("incompleto" o "desportillado", Layme Pairumani, 2004: 157) y por ende presenta una muesca o bisel característico de la quena (sin "pico" o canal de insuflación);[30] en el caso del *siku*, estos tampoco tienen tapa, pues es un grupo de tubos abiertos para soplar, el mismo que está cerrado en el extremo opuesto (similar a las flautas de pan o zampoñas).

La alteración de este precepto de ejecución musical implicaba serias consecuencias. Si se toca el *pinkillu* en *awtipacha*, venían las lluvias; y viceversa, si se toca el *siku* en *jallupacha*, vendrá el viento y la helada excesiva, alterando el orden climatológico. Por el contrario, respecto al orden temporal, implica que el *pinkillu* en *jallupacha* asegura las lluvias; y la *qina* y *siku* en *awtipacha* garantiza una buena helada (Mújica Angulo, Villarroel Salgueiro, y Guerreros Burgoa, 2016).

Esta necesidad que busca "mantener el orden del tiempo" se entiende en el sentido dependiente del *pacha*; porque mediante la música se apoya al crecimiento y brote de los cultivos de la papa, en *jallupacha*; y se garantiza la helada para la elaboración del *chuño*, mediante la deshidratación de la papa, en *awtipacha*. Por lo tanto, las representaciones e interpretación de la música responden a un criterio integral, donde la música posee un rol articulador (Figura 2), pues se vincula con distintas dimensiones de la vida de estas personas: Formas de relacionamiento social, representaciones vinculadas al contexto natural y animal, actividades agrícolas y, finalmente, criterios climatológicos (Mújica Angulo, 2014).

Por todo esto se puede concluir que la música tiene una relación interdependiente con las actividades rituales y productivas de la papa e influyente en los ciclos climatológicos. Es decir, los instrumentos musicales son "ordenadores del tiempo". De esta forma, en Tiwanaku se teje el sentido de la vinculación festiva que existe entre el viento, mediante Tata San Pedro, con los *Qina Qina*: Ambos tendrían el "poder de atraer el viento" o de "soplar", ya que el viento se lleva a las nubes y trae el frío, acciones que aseguran la transformación de la papa en *chuño*; si el viento es muy fuerte, la helada es intensa y con ello el este se produce bien.[31] De esta forma, los tiwanakeños amalgaman dos formas rituales: El católico y el ancestral, combinándolos con todo el conocimiento acumulado en la predicción de los fenómenos medioambientales; todo con el fin de tener mayor "control" del tiempo climatológico y asegurar el cultivo de papa, garantizando así la continuidad de su población.

A partir de estos criterios, proponemos que la *samana* es el elemento articulador de la resonancia en las sonoridades y la música en relación con los espacios sonoro-ecológicos. Si bien es más fácil entender el flujo del aire a través de la respiración, el soplido y el aliento en el caso de un ejecutante de un instrumento aerófono, esto también se evidencia en la ejecución de los instrumentos *q'asa* o *tapani*. Al tocar el "instrumento" (*phusa*), se aplica el "soplo" (*phusaña*) y mediante esta acción se transmite el "aliento" (*samana*) al entorno. De esta forma, a través de nuestro aliento vital, podemos resonar con la tierra en época de Carnavales o con el cielo en época seca y fría. Cuando soplamos un instrumento *tapani*, la *samana* se proyecta hacia la tierra y los cultivos, impulsando así su crecimiento. Y cuando soplamos un instrumento *q'asa*, la *samana* se dirige hacia arriba, despejando el cielo de posibles nubes de lluvia y apoyando los fríos esperados. Esta explicación fue dada por Policarpio Choque durante un ensayo para la fiesta de San Pedro (comunicación personal, 2007).

En suma, se puede decir que alrededor del ciclo agrícola se habrían relacionado las festividades religiosas, conformando así todo un sistema integral y unificador sonoro-musical-agrícola-festivo-climatológico vinculado, mediante la resonancia del *samana* y las prácticas sonoro-musicales, conformando todo un conjunto de relacionalidades del espacio-tiempo.

30 Al ser la *qina* un instrumento *q'asa* (sin "pico" o canal de insuflación), obliga al intérprete a cerrar herméticamente toda la cavidad del instrumento mediante la presión del mismo sobre su labio inferior, permitiendo de esa manera que el aire que sale de la boca pueda ingresar en la muesca de la *qina* y así emitir el sonido (Mújica Angulo, 2014).

31 En el caso de la música del siku y su relación con la helada y los vientos ver el trabajo de Zelada Bilbao (2009).

Samana-saqapa

Hasta este punto, hemos llevado a cabo un ejercicio de enlace de categorías sensoriales presentes en las comunidades aymaras, centrándonos en el análisis del nivel meso de estas comunidades sensoriales. Además, en un intento de realizar una etnografía sensorial, hemos descrito el papel del *Qina Qina* de Tiwanaku, acercándonos a un enfoque somático a través de la práctica de aquella danza. A continuación, a modo de conclusión, hemos articulado algunos elementos de la memoria sensorial de Policarpio Choque y, a partir de ahí, hemos establecido conexiones con planteamientos del documento y narrativas de diversos autores.

Mario Pachaguaya (2018) explica la relación que tienen los vivos con los muertos a partir del "aliento humano" (*jaqi samana*) y la "sangre humana" (*jaqi wila*) y cómo estos últimos dependen de los fluidos de las personas vivas y ambos se conectan con las actividades agrícolas y el cultivo de las plantas:

> Si bien los humanos vivos realizan actividades culturales en sus cultivos como arar, revolcar, sembrar, irrigar, aporcar y cosechar; los muertos, al meterse en el cuerpo de los humanos vivos están cumpliendo parecidas actividades culturales de un modo distinto. Se podría decir que, al meterse en el cuerpo de los vivos, están creando todas las condiciones necesarias para asegurar su producción, es decir que están dotando a su cultivo de *jaqi samana* o aliento humano y *jaqi wila* o sangre humana, considerada como un alimento completo de las plantas de los chullpas o muertos genéricos (Pachaguaya Casilla, 2018:143).

Este papel de los muertos en el crecimiento de los cultivos también recuerda el trabajo de Stobart (1996), que explica de la llegada de las almas de los difuntos en la fiesta de Todos Santos (noviembre), quienes se quedan en el mundo de los vivos empujando el crecimiento de los cultivos de la papa hasta la fiesta de Carnavales (Stobart, 1996). Además, en términos muy próximos al planteamiento de Pachaguaya, Rozo explica que los agenciamientos sonoros consustanciados se presentan en los campos sonoros, permitiendo que las entidades operen a través de nosotros, creando una relación de consustanciación. De esta manera, el sonido es utilizado por los organismos para hacerse presentes y llevar a cabo sus acciones (Rozo López, 2022: 192).

Por otro lado, el planteamiento de *samana* como conector y como parte de los ajayus de la personas, también se encuentra en las afirmaciones de Carlos Yujra Mamani. Él menciona el concepto de "*saqapa*" como un conector de los *ajayus* (espíritus-*samiris*): "*Saqapa ajayu* es el *ajayu* que está conectado con todos los *ajayus uywiris* de la naturaleza y recibe toda su fuerza para que la gente pueda expresar buenas ideologías y da fuerza y energía a la gente" (Yujra Mamani, 2005: 94). Según este testimonio, se puede plantear que *saqapa* se refiere a una función comunicadora y de conexión de los *ajayus* mediante los sonidos, a partir de la traducción de *saqapa* como *cascabel* (Szabó 2008: 143,587; Schramm 1992: 310). Todo esto permitiría mantener la comunicación con una red más amplia de todos los *ajayus* que están en el entorno,[32] haciendo referencia a la propiedad de los sonidos como conectores de los *ajayus* en los procesos de curación. No se puede dejar de lado al *wislulu*, un pequeño silbato o flauta globular que incluye un pequeño orificio a través del cual se sopla para "llamar al *animu*" de una persona,[33] aún utilizado en el sector del Norte de Potosí (Stobart, 2006: 45).

Estos elementos pueden relacionarse con lo que indica Policarpio Choque en el siguiente sentido: Para tocar los instrumentos musicales aerófonos (o mientras participamos en los rituales festivos), inhalamos el aire de nuestro entorno y exhalamos nuestro aliento, nuestra *samana*, y esto es lo que se conecta con la tierra en época de lluvia (*jallupacha*) para que crezcan los cultivos de la mejor manera; y empujando las nubes en *awtipacha*. En este caso, como ya dijimos, *samana* es un conector de energía vital, lo cual se relaciona con la idea de *saqapa* como conector de *ajayus* mediante el aliento y los sonidos.

No debemos olvidar que estas relaciones también son una expresión sensorial generada por el sonido, el cual se vincula estrechamente con la persona que lo experimenta (Merleau-Ponty, 1957). Cada individuo reacciona de manera única a los elementos que se conectan a través del sentimiento. Este *sentimiento*, como operador

32 A lo cual, Hachmeyer (2018) complementa indicando que el uso de las campanitas para realizar curaciones espirituales, tienen la propiedad de "conectarse" con el *ajayu* perdido y llamarlo de vuelta, implicando la continuación actual del idiófono *saqapa* (Hachmeyer, 2018).

33 Stobart realiza la siguiente cita: "Paulino dijo que el *wislulu* crece en los árboles del *q'ara ñanta*, en las regiones más calientes del Valle del Norte de Potosí. Y a veces es llevado por los vientos hasta las montañas durante el ventoso mes de agosto. También pueden ser comprados en puestos del mercado que se especializan en productos rituales y son ampliamente utilizados en rituales para curar la pérdida o la degeneración del *animu*" (Stobart, 2006: 45, traducción de Rozo).

interno, evoca lo más íntimo de una persona y se manifiesta a través de la gestualidad y la corporalidad. La música y la memoria juegan un papel fundamental en la generación de estos sentimientos y percepciones al establecer conexiones con momentos y lugares, incluso cuando la persona no está físicamente presente en ellos. Es por eso que también podemos entender *samana* por su cualidad de "resonancia" para describir el impacto emocional de una música (*jachqaña*) o evocando a otros sentidos (*q'ayma*), ya que genera un sentimiento profundo emergente en quien la escucha y se relaciona con él.

A partir de estos argumentos se entiende mucho mejor la relación del aliento de la *samana* de las personas con el crecimiento de las plantas: Por un lado, a partir de una relación aparentemente directa de los instrumentos musicales con la tierra y el cielo; por otro lado, en la intermediación de los muertos para que crezcan las plantas; y por la conexión que se entabla con los protectores del entorno: *Samiri*.

Cuando el viento se mueve y da vitalidad, la persona también tiene la facultad de generar viento al exhalar aire. Esta exhalación de aire tiene un significado muy importante, ya que es un aliento de vida. La *samana* es un vínculo de la persona al total de la vitalidad mediante su aliento (su sonido) a otras personas, objetos, seres del entorno, como regalar un pedazo de la vida propia para dar energía al entorno y seguir su proceso. La *samana* tiene una influencia importante en la práctica sonoro-musical y su relación con el entorno. Por tanto, el aliento de vida de la persona dota de energía vital a su accionar o los instrumentos que lo acompañan para que pueda mediar con sus sonidos y ayudarnos a dialogar con *pacha*, los *samiri* y sus *qamasa*.

CONSERVACIÓN DE INSTRUMENTOS. COLECCIÓN DE BIENES CULTURALES DEL MUSEF

José Alfredo Campos Basagoitia[1]

Introducción

Las actividades que se desarrollan en el laboratorio de conservación y restauración del MUSEF, están enmarcadas en un trabajo técnico especializado para el tratamiento y cuidado las colecciones de Bienes Culturales.

Realizando acciones de conservación y restauración que van de acuerdo al estado en el que se encuentran cada una de las piezas de las distintas colecciones, estas acciones necesariamente se basan en el respeto máximo al material original, y con estas medidas aplicadas se va recuperando de manera notable el aspecto original del Bien Cultural y mejorando su estado de conservación.

En esta labor es necesario emplear métodos y técnicas que resulten eficaces para mantener en buen estado de conservación los Bienes Culturales durante el mayor tiempo posible.

Conservando y manteniendo vestigios, testigos y pátinas que dan una información sobre el uso y degradación por el paso del tiempo, de esta manera lograr comprender el gran valor de los Bienes Culturales.

La gran variedad de Bienes Culturales corresponde a diferentes contextos y etapas históricas y de la misma forma la materialidad que los compone en lo referente a la utilización de componentes orgánicos e inorgánicos.

Intervención y tratamientos

En este sentido, presentamos una síntesis de los tratamientos de conservación realizados en algunas de las piezas de estas colecciones y que son parte de la exposición.

Conservación de instrumentos de cordófonos

De manera general podemos indicar que estas piezas están construidas de varias secciones de distintas maderas, que están unidas y ensambladas con cola de origen animal como material adherente.

En este instrumento en particular (Figura 1) se identifica que las cuerdas son de origen animal, elaboradas de tripa de animal. Estas fueron estiradas y torceladas; también presenta un ornamento monocromo pintado en la caja de resonancia con motivos vegetales que fueron realizados con pigmento natural de tono oscuro.



Figura 1: Evidencia de manchas e impregnaciones por el uso de los instrumentos.
Fuente: Fotografías del autor.

1 Restaurador del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Correo electrónico: alfredo.camps@gmail.com



Figura 2: Proceso de limpieza superficial para eliminar la suciedad e impregnaciones.
Fuente: Fotografías del autor.



Figura 3: Limpieza concluida del instrumento.
Fuente: Fotografías del autor.

Por el estado de conservación de estos instrumentos se pudo evidenciar desajustes y las manchas de suciedad acumulada por el uso.

Con estas consideraciones necesarias se procedió a realizar una limpieza integral de los instrumentos, con la ayuda de solventes para remover y reducir estos excesos y acumulaciones por el contacto de la pieza con las manos que generaban una capa oscura que recubría estas piezas (Figura 2).

De la misma manera, realizando consolidaciones puntuales en desprendimientos ocasionados por la resequedad y envejecimiento. Para concluir el tratamiento de conservación, se aplica una capa de protección utilizando cera micro-cristalina que coadyuva en una mejor conservación de materiales orgánicos. Como resultado del proceso se logra una conservación adecuada de estas piezas, otorgando mejores condiciones para su permanencia (Figura 3).

Conservación de instrumentos metálicos

En este ejemplo del tratamiento de conservación de piezas metálicas conformadas en su mayoría por componentes de bronce, que fueron vaciados en moldes con diferentes dimensiones y morfología, se puede advertir también el delgado espesor de las paredes.

Este lote de bienes se encuentra en estado de conservación moderado, pues se puede evidenciar el oscurecimiento reluciente de la superficie por efecto de la manipulación, con ligeras manchas de color verduzco por oxidación, también desgastes por el uso en los bordes y orificios (Figura 4).



Figura 4: Tratamiento de limpieza (antes y después) del conjunto de instrumentos de bronce.
Fuente: Fotografías del autor.



Figura 5: Detalle del proceso de limpieza de instrumentos metálicos.
Fuente: Fotografías del autor.



Figura 6: Tratamiento de limpieza (antes y después) del conjunto de instrumentos de bronce.
Fuente: Fotografías del autor.

Para realizar la limpieza de estas piezas metálicas se utilizaron solventes preparados, considerando que siempre será necesario llevar a cabo las pruebas de solubilidad y lograr encontrar el solvente que permita llegar a un resultado conveniente que no afecte la naturaleza del material, llegando a remover y atenuar la capa de suciedad acumulada que no permitía apreciar los detalles, relieves y tonalidad del metal (ver Figura 4).

De la misma forma, en este ejemplo (Figura 5), se puede advertir el proceso de limpieza que fue realizado de manera cuidadosa, utilizando hisopos de algodón impregnados con solventes y evitando raspaduras en la superficie. Este trabajo está enfocado principalmente en retirar la suciedad acumulada por el uso, conservando su pátina de antigüedad, que en términos de conservación consistiría en limpieza intermedia

De esta manera se logra realizar este tratamiento físico-químico con la finalidad de otorgar mejores condiciones de conservación. El tratamiento final consiste en la aplicación de un barniz aislante de protección, que permitirá la permanencia de su estado actual por un tiempo prolongado (Figura 6).

Conservación de instrumentos aerófonos

Estas piezas están elaboradas en maderas de diferentes tipos y características, con el tallado en forma tubular alargada que presentan los orificios que permiten emitir sonidos.

Con relación a su estado de conservación, podemos advertir que está recubierto por una capa de suciedad impregnada y acumulada por su uso, además de una serie de inscripciones y códigos de registro realizadas con lápiz y marcador. Por la resequedad en la madera también se habrían colocado estos aros metálicos de plomo y alambres (Figuras 7 y 8).

A consecuencia de la pérdida de humedad en el material de estas fibras vegetales, hace que se vuelvan muy frágiles y quebradizas, produciendo que el tratamiento sea muy delicado y cuidadoso para lograr una adecuada conservación (Figura 9).

Por acción de la pérdida de humedad por el resecamiento de la fibra vegetal de estos bienes culturales, van sufriendo cambios físicos en su estructura que hace necesario tomar acciones y medidas para evitar un mayor deterioro.

Es muy importante considerar y comprender las técnicas de elaboración de estos instrumentos, que se convierte en un factor interno de deterioro por la fragilidad de su constitución, entendiendo que está compuesto por



Figura 7: Tratamiento de limpieza (antes y después) del conjunto de instrumentos de madera.
Fuente: Fotografías del autor.

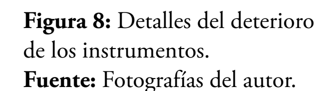


Figura 8: Detalles del deterioro de los instrumentos.
Fuente: Fotografías del autor.



Figura 9: Evidencia de la deformación y deterioro de las fibras.
Fuente: Fotografías del autor.



Figura 10: Proceso de limpieza de los instrumentos.
Fuente: Fotografías del autor.

hojas de plantas entrelazadas y sujetadas con cordones de fibras que van envolviendo y conformando su estructura tubular (Figura 10).

Se realizó la limpieza integral de estas piezas, utilizando solventes en los sectores con policromía, también el reajuste estructural corrigiendo la distensión de las fibras que estaban aflojadas a consecuencia del uso y roturas. También incluyendo soportes internos para corregir el deterioro en los aplastamientos y deformaciones; con estas acciones se logra la conservación adecuada de estos bienes culturales otorgando mejores condiciones para su preservación (Figura 11).

Consideraciones y conclusiones

Desarrollar estas labores de conservación hacen que el contacto directo con los bienes culturales motive una sensibilidad hacia las necesidades físicas del material que los componen, actuando con medidas y acciones para detener y evitar un mayor deterioro con el paso del tiempo.

Por tanto, comprender su conservación con medidas y acciones cuyo objetivo es la salvaguarda de este patrimonio, entendiendo que cuidar nuestra herencia cultural y asegurar su transmisión a generaciones futuras con todos los valores simbólicos que los caracterizan.

YANAKAN AJAYUPA
CATÁLOGO DE BIENES CULTURALES

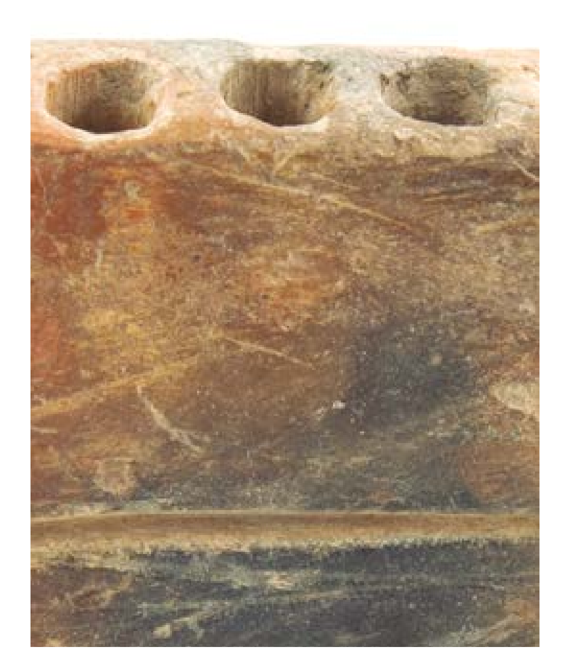
Richard Mújica Angulo
Gabriela Behoteguy Chávez
Jhanneth Ramos Ponce

CATÁLOGO 1

FLAUTA DE PAN DE CERÁMICA



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 8160.
Equivalencias: Antara.
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 6,5 cm; ancho 7 cm; peso 90,12 g.
Periodo: Formativo Temprano (aprox. 1500-800 a.C.).
Filiación cultural: Indeterminada.
Material: Arcilla con inclusiones de fibra vegetal.
Estructura: Única.
Técnicas de elaboración: La pieza fue moldeada y cocida en una atmósfera oxidante. El acabado es alisado. Presenta incisión horizontal que se extiende como decoración que diferencia la cara anterior de la posterior.





Descripción: Flauta de pan de cerámica (incompleta) de cinco tubos en una hilera. Al estar fragmentada se desconoce si la disposición de los tubos era en escalera, puesto que los tubos se encuentran abiertos en su parte inferior. Presenta un fragmento de asa lateral en el lado izquierdo. SH 421.112.211 en la clasificación de Sachs-Hornbostel de Pérez de Arce y Gili (2013).

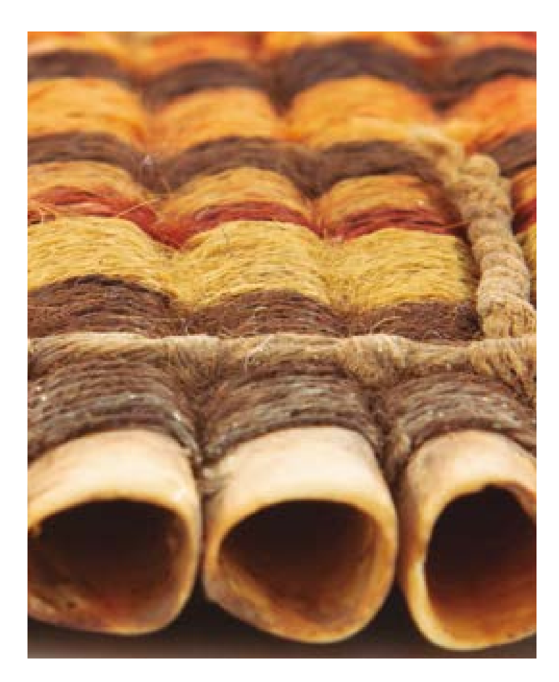
Uso social: Si bien es un objeto sin contexto, de acuerdo a algunas investigaciones se sabe que las antaras son objetos únicos no pareados, de utilización individual que los ejecuta un solista (Pérez de Arce, 2004).

CATÁLOGO 2

FLAUTAS DE PAN ÓSEAS



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 53466, Bolsa 5766; 53464, Bolsa 5764; 53465, Bolsa 5765 (colección del Museo Nacional de Arqueología).
Equivalencias: *Antaras.*
Tipo de instrumentos: Aerófonos.
Dimensiones:
1. Largo 15,7 cm; ancho 8,5 cm; eje mayor externo proximal (en promedio) de los tubos 0,8 cm; peso 47,19 g.
2. Largo 11,3 cm; ancho 5,5 cm; eje mayor externo proximal (en promedio) de los tubos 0,7 cm; peso 25,08 g.
3. Largo 7,5 cm; ancho 4,2 cm; eje mayor externo proximal (en promedio) de los tubos 0,6 cm; peso 9,33 g.
Periodo: Posiblemente del Horizonte Temprano.
Filiación cultural: Probablemente Paracas (aprox. 700 a.C - 200 d.C.).
Materiales: Hueso, fibra de camélido con tintes naturales.
Estructuras: Única.
Técnicas de elaboración: Huesos cortados y tallados; textiles con fibras de camélido hiladas y torceladas, teñidas con tintes naturales. El armado de los tres instrumentos muestra que los hilos fueron dispuestos en filas de colores cruzando el hilo en cada hueso para su sujeción y dando un acabado de forrado.





Descripción: Flautas de pan de hueso que varían en la cantidad de tubos (9, 7 y 6) en una hilera, forrados con hilos de fibra animal con diferentes cantidades de colores (4, 5 y 3). En los primeros dos instrumentos (en apariencia todos los tubos tuvieron el mismo largo), estos últimos se encuentran abiertos en sus dos extremos; mientras que en el tercero los tubos son de diferentes tamaños. En el segundo y tercer instrumento se observa una pasta negruzca en el extremo inferior de cada tubo, que puede haber servido como tapadura. El primer y segundo instrumento son SH 421.112, y el tercero SH 421.112.211 en la clasificación de Sachs-Hornbostel de Pérez de Arce y Gili (2013).

Uso social: Estudios refieren que las *antaras* son objetos únicos no pareados, de utilización individual (Pérez de Arce, 2004). La aparición de *antaras* de hueso está ligada al Formativo y se asocia a música primigenia (Sánchez, 2015). En la cultura Paracas se tienen evidencias de *antaras* de caña envueltas en hilo de algodón (Sánchez, 2015) como las presentadas en este catálogo. La elaboración de *antaras* de hueso del Formativo en Paracas evidencian que se trataba de un trabajo con alto grado de experticia. Se usaba hueso de ave como el de pelícano, y tapones orgánicos para cerrar los tubos a distintos niveles (Sánchez, 2015), consiguiendo de esa forma alturas de sonidos diferentes.

CATÁLOGO 3

PITO LONGITUDINAL ÓSEO



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 10638, CED 236, 14529 bolsa 1 (colección del Museo Nacional de Arqueología).
Tipo de Instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 9,8 cm; ancho 1,4 cm; eje mayor externo proximal 1,4 cm; eje mayor externo distal 1,2 cm; peso 12,99 g.
Periodo: Probablemente del Intermedio Temprano (aprox. 200 a.C. - 700 d.C.) o del Horizonte Medio (aprox. 500 - 1100 d.C.).
Filiación cultural: Posiblemente Nazca o Tiwanaku.
Material: Hueso.
Estructura: Única.
Técnicas de elaboración: Cortado, tallado y armado.





Descripción: Pito longitudinal elaborado en hueso. Es cerrado en su extremo inferior por una pasta negra, de tubo simple sin orificios de digitación. En su cara anterior se presenta iconografía con motivos geométricos, patrón de círculos concéntricos con punto en el centro. SH 421.111.221 en la clasificación de Sachs-Hornbostel de Pérez de Arce y Gili (2013).

Uso social: Podría haber sido usado en celebraciones como un instrumento independiente o en sumatoria a otros en colectivo, como se aprecia en una ilustración de Guamán Poma de Ayala (232: 1980). Pudo haber sido parte de una flauta de pan de más tubos. La iconografía de patrón de círculos se repite como en otros instrumentos musicales del Intermedio Temprano. Un ejemplo es la quena Nazca del Reiss-Engelhorn-Museen (Bejarano, 2017); del Horizonte Medio se tienen artefactos cerámicos y óseos de filiación Tiwanaku con esta iconografía en el Museo de Tiwanaku. Marconetto (2015) asoció el patrón de círculos concéntricos en relación a la representación de la semilla de *Anadenanthera colubrina* (cebil).

CATÁLOGO 4
FLAUTA GLOBULAR



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 8158.
Equivalencias: Flauta globular ornitomorfa.
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 5,7 cm; ancho 4,1 cm; peso 27, 39 g.
Periodo: Desarrollos Regionales Tempranos (aprox. 500 - 1100 d.C.).
Filiación cultural: Posiblemente Yura.
Material: Arcilla con inclusiones de antiplásticos.
Estructura: Única.
Técnicas de elaboración: La pieza fue moldeada y luego cocida en una atmósfera oxidante. Para el acabado se realizó una decoración plástica e incisa.





Descripción: Flauta globular ornitomorfa de cerámica. Presenta un orificio en la parte central de su cuerpo que le vale de embocadura. No tiene orificios de digitación. Tiene la forma de un ave con las alas extendidas, cabeza y cuello definidos. SH 421.13 en la clasificación de Sachs-Hornbostel de Pérez de Arce y Gili (2013).

Uso social: La representación de aves en flautas muestra la relación de la comunidad con la naturaleza, con los animales (Toro, 2018). Estas flautas pueden expresar y replicar sonidos que puedan ser relacionados a estas aves.

CATÁLOGO 5
FLAUTA DE PAN LÍTICA



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: GAMLP - MMPP - CFB LTC 0408 (colección del Museo de Metales Preciosos).
Equivalencias: *Antara*, siringa.
Tipo de Instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 17,9 cm; ancho 5,95 cm (sin el asa).
Periodo: Posiblemente del Intermedio Tardío hasta la Colonia.
Filiación Cultural: Probablemente Chicha (aprox. 1100 - 1600 d.C.).
Material: Esteatita (lítico).
Estructura: Única.
Técnicas de elaboración: Tallado, pulido.





Descripción: *Antara* de piedra negra (esteatita) en forma de W, de cinco tubos con asa lateral. Clasificado como 421.112 según Hornbostel y Sachs (1914).

Uso social: Estudios refieren que las *antaras* son objetos únicos no pareados, de utilización individual. Las *antaras* eran de material de piedra, cerámica o madera (Pérez de Arce, 2004). Fue catalogado anteriormente como Inka, pero, con probabilidad pertenece a la cultura Chicha.

CATÁLOGO 6

FLAUTA GLOBULAR



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 20180.
Equivalencias: Cuyuña.
Tipo de Instrumento: Aerófono
Dimensiones: Largo 5,5 cm; ancho 5,5 cm; peso 55,30 g; profundidad 4.5 cm.
Periodo: Horizonte Tardío (aprox. 1470 - 1540 d.C.).
Filiación cultural: Inka.
Materiales: Arcilla con inclusiones de minerales; pigmentos minerales.
Estructura: Única.
Técnicas de elaboración: Modelado, cocción de atmosfera oxidante, pulido y decorado (pintado).





Descripción: Flauta globular de cerámica con orificio para suspensión del artefacto. Presenta decoración pictórica que se extiende en banda por el ancho del cuerpo con motivos geométricos y una estrella de ocho puntas en su parte central (cara anterior y posterior) en color negro. SH 421.13 en la clasificación de Sachs-Hornbostel de Pérez de Arce y Gili (2013).

Uso social: Esta flauta globular es pequeña; su uso social estaría más relacionada como objeto sonoro que como instrumento musical. La estrella de ocho puntas incaica era un signo de estirpe estatal. Estuvo relacionado, también, a la peregrinación del culto de las huacas (Guerrero, 2009).

CATÁLOGO 7

VASIJA GLOBULAR



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 21231.
Equivalencias: Recipiente cerámico en miniatura; vasija; flauta globular.
Tipo de Instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Alto 3,5 cm; diámetro externo proximal 1,7 cm; diámetro interno proximal 1,1 cm; diámetro externo distal 4,4 cm (base del artefacto); peso 33,62 g.
Periodo: Horizonte Tardío (aprox. 1470 - 1540 d.C.).
Filiación cultural: Inka.
Materiales: Arcilla con inclusiones de minerales, pigmentos minerales.
Estructura: Única.
Técnicas de elaboración: Modelado, tipo de cocción de atmósfera oxidante, pulido, engobado y decorado (pintado).





Descripción: Flauta globular de cerámica con orificio para suspensión del objeto. Presenta decoración pictórica que se extiende en banda por el ancho del cuerpo con motivos geométricos en color negro; entre ellas se pueden evidenciar cinco estrellas de ocho puntas. SH 421.13 en la clasificación de Sachs-Hornbostel de Pérez de Arce y Gili (2013).

Uso social: Esta es una vasija en miniatura que tendría una función suntuaria y/o ritual, ya que la estrella de ocho puntas incaica era un signo de uso de la élite que, además, estuvo relacionada a la peregrinación del culto de las huacas (Guerrero, 2009). Podría tener una doble función, siendo utilizada, también, como instrumento sonoro, recayendo así en la tipología de flauta globular.

CATÁLOGO 8

CAMPANA COLGANTE



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 9707.
Equivalencias: Campana antropomorfa.
Tipo de Instrumento: Idiófono.
Dimensiones: Alto 5,6 cm; eje mayor de abertura (base de la campana) 4,6 cm; peso 24,75 g.
Periodo: Horizonte Tardío (aprox. 1470 - 1540 d.C.).
Filiación cultural: Inka.
Materiales: Cobre.
Estructura: Única, sin badajo.
Técnicas de elaboración: Hecho probablemente mediante técnica de vaciado que remite a la utilización de un molde o la técnica de la "cera perdida". Tiene la superficie pulida.

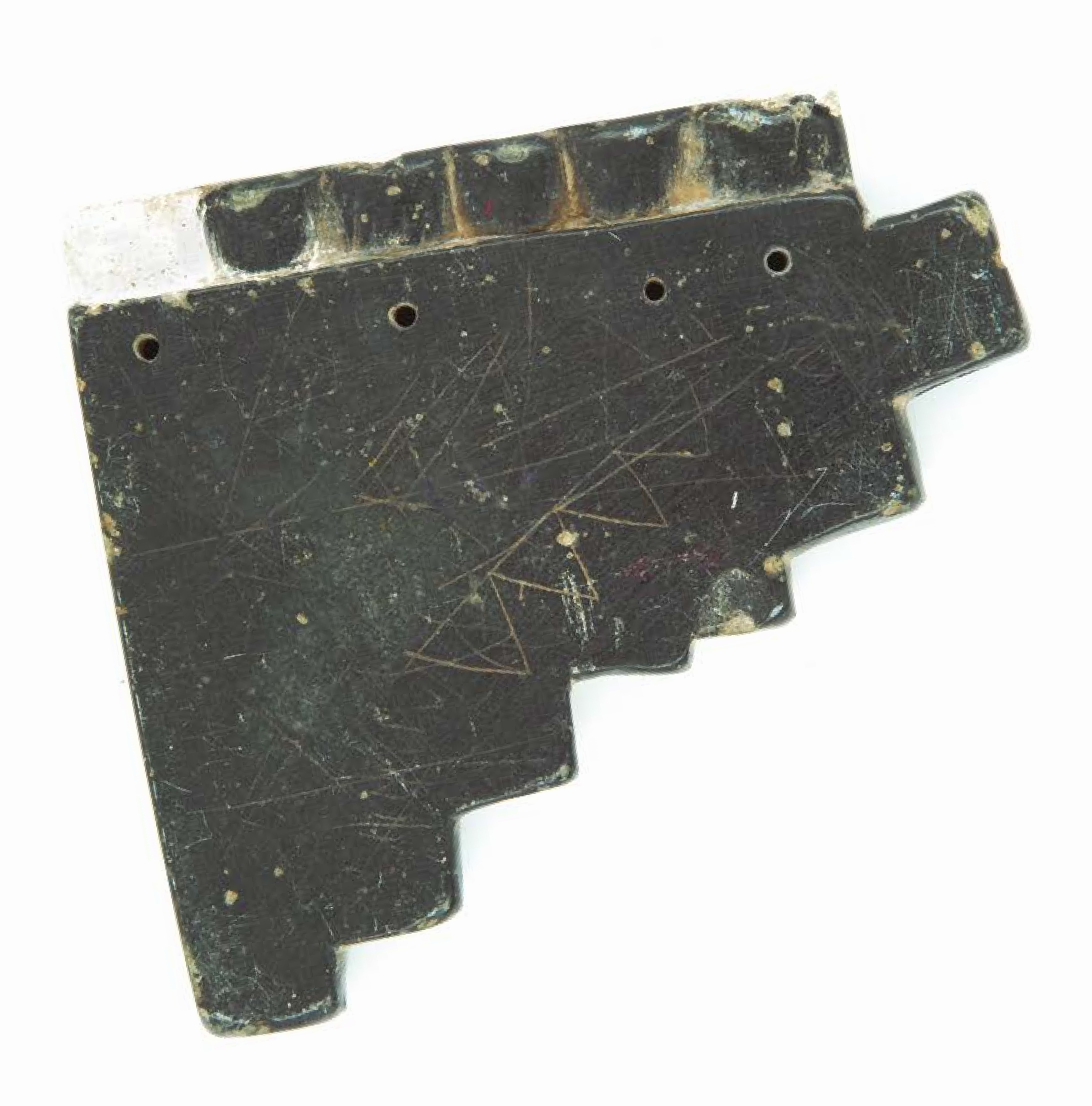




Descripción: Campana cónica antropomorfa de cobre. Se trata de una campana colgante que está suspendida de su vértice. Posee rostro, brazos y manos definidas, y ostenta una especie de gorro de tres puntas en la que se hallan dos perforaciones para suspensión. SH 111.242.12 en la clasificación de Sachs-Hornbostel de Pérez de Arce y Gili (2013),

Uso social: Las campanillas cónicas de cobre y bronce de tradición cusqueña estarían relacionadas a un valor simbólico y suntuario, destinadas para que use la élite. Un ejemplo es la campanilla cónica usada por la niña de Llullaillaco (Gudemos, 2013).

CATÁLOGO 9
FLAUTA DE PAN LÍTICA



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: GAMLP - MMPP - CFB LTC 0259 (colección del Museo de Metales Preciosos).
Equivalencias: *Antara*, siringa.
Tipo de Instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 8,62 cm; ancho 8,2 cm (sin el asa).
Periodo: Prehispánico.
Filiación cultural: Catalogada como Inka, a descartar mediante referencias
Material: Esteatita (lítico).
Estructura: Única.
Técnicas de elaboración: Tallado, pulido.





Descripción: *Antara* de piedra negra (esteatita) de tipo escalonado progresivo de seis tubos con asa lateral y ocho perforaciones laterales. Clasificado como 421.112 (según Hornbostel y Sachs, 1914).

Uso social: Estudios refieren que las *antaras* son objetos únicos, no pareados, de utilización individual (Pérez de Arce, 2004). Fue catalogado anteriormente como *siku* de filiación Inka, pero se trata de una *antara*.

CATÁLOGO 10

FLAUTA DE PAN LÍTICA



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 8613.
Equivalencias: Antara.
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 3,5 cm; ancho 7 cm; peso 31,85 g.
Periodo: Prehispánico.
Filiación cultural: Indeterminada.
Material: Roca metamórfica.
Estructura: Única.
Técnica de elaboración: Tallado y pulido sobre piedra. Implica alto grado de conocimiento especializado sobre manufactura de flautas de pan de piedra.





Descripción: Flauta de pan lítica de cuatro tubos en una hilera en escalera. Posee un fragmento de asa en la parte lateral izquierda. Presenta fractura de partes del primer tubo y el cuarto tubo. SH 421.112.211 en la clasificación de Sachs-Hornbostel de Pérez de Arce y Gili (2013).

Uso social: Los estudios sobre *antaras* refieren que, al parecer, estas se asociaron a actividades chamánico-religiosas. Fueron usadas en rituales de forma solista. El ritual chamánico es individual (Pérez de Arce, 2004, 2014), el uso de la *antara* se explica en la relación chamán, música y alucinógeno.

CATÁLOGO 11

SILBATO DE CERÁMICA



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 24261.
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 7,1 cm; ancho 3,8 cm; peso 21,96 g.
Periodo: Prehispánico.
Filiación cultura: Indeterminada.
Material: Arcilla.
Estructura: Única.
Técnica de elaboración: Modelado. Tipo de cocción de atmósfera oxidante. Decoración, precocción. Acabado, pulido.





Descripción: Silbato de cerámica con aeroducto interno, ventana en la cara anterior y un orificio de perforación para suspensión. Presenta fractura en la embocadura. SH 421.221 en la clasificación de Sachs-Hornbostel de Pérez de Arce y Gili (2013).

Uso social: Los *pututos*, silbatos y trompetas pudieron tener un uso social específico; quizá fueron empleados no como instrumento musical, sino sonoro, específicamente para rituales religiosos, para emitir códigos, mensajes, alertas o convocatorias (Sánchez, 2015). Los silbatos de un solo sonido se utilizaron en celebraciones públicas, pudiéndose ejecutar en conjunto a otros, haciendo una sumatoria de sonidos propios, animando a los participantes de la celebración (Giono, 1975). Al ser pequeños, posibilitan la facilidad del transporte, podría ser usado en situaciones cotidianas como la caza, recolección u otros (Toro, 2018).

CATÁLOGO 12

QUENA ÓSEA



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: GAMLP - MMPP - CFB ORGN 0464 (colección del Museo de Metales Preciosos).
Equivalencias: Quena, quena-quena, *khoana*, *kjena*, *kkhena*.
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 12,2 cm; ancho 1,8 cm x 2,1 cm (variable).
Periodo: Prehispánico.
Filiación Cultural: Indeterminada.
Material: Hueso.
Estructura: Única.
Técnica de elaboración: Tallado.





Descripción: Quena de hueso de camélido con tres orificios laterales de digitación. Flauta recta con embocadura plana, individual, y abierta con orificios digitales. Clasificado como 421.111.12 (según Hornbostel y Sachs, 1914).

Uso social: En algunas escenas pictóricas mochicas se representan escenas en las que ejecutantes de quena tocan para recibir a un personaje importante, además se tocan junto a quenas, flautas de pan y tinya (Giono, 1975).

CATÁLOGO 13

FLAUTAS ÓSEAS



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 1063C; 10632, CFD 4522, 14621 - Bolsa 1 (colección del Museo Nacional de Arqueología).
Equivalencias: 1) Flauta traversa; 2) Quena, quena-quena, *khoana*, *kjena*, *kkhena*.
Tipo de instrumentos: Aerófonos.
Dimensiones:
1. Largo 12,4 cm; ancho 1,8 cm; eje mayor externo proximal 1,7 cm; eje mayor externo distal 1,6 cm; peso 15,44 g.
2. Largo 20 cm; ancho 2,5 cm; eje mayor externo proximal 1,7 cm; eje mayor externo distal 2,2 cm; peso 59,73 g.
Periodo: Prehispánico.
Filiación cultural: Indeterminada.
Material: Hueso.
Estructura: Única.
Técnica de elaboración: Cortado y tallado. En el caso de la segunda pieza también es armada.





Descripción: 1) Flauta traversa ósea (de hueso), con un orificio anterior que le vale de embocadura, dos orificios de digitación anterior y uno posterior. SH 421.12 en la clasificación de Sachs-Hornbostel de Pérez de Arce y Gili (2013). Los extremos del tubo se encuentran abiertos. El extremo superior pudo usar un tapón orgánico que se degradó con el tiempo. 2) Quena ósea (de hueso), con escotadura en media luna, cuatro orificios de digitación anterior; un orificio posterior para corrección de afinación. SH 421.111.12 en la clasificación de Sachs-Hornbostel de Pérez de Arce y Gili (2013). Los extremos del tubo se encuentran abiertos. La pieza se encuentra con degradación en su extremo inferior.

Uso social: Pudo darse una práctica colectiva de ejecución de flautas traversas como indican los estudios en donde se encontraron flautas por pares en Caral (Chavarría, 2007), lo cual podría indicar alternancia en la ejecución musical. En algunas escenas pictóricas mochicas se representan escenas en las que ejecutantes de quena tocan para recibir a un personaje importante, además se ejecutan quenas junto a flautas de pan y tinya (Giono, 1975).

CATÁLOGO 14
FLAUTAS GLOBULARES



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 1254, 4532 VC657, 1128 CFD LP; E-28; B-5 (colección del Museo Nacional de Arqueología).
Equivalencias: Caracola, caracol, *pututo*, *pututu*.
Tipo de instrumentos: Aerófonos.
Dimensiones:
1) Largo 15 cm; alto 10 cm; ancho 11,3 cm; peso 491,78 g.
2) Largo 18,9 cm; alto 8 cm; ancho 11 cm; peso 514,94 g.
Periodo: Prehispánico.
Filiación cultural: Indeterminada.
Material: Arcilla con inclusiones de minerales.
Estructura: Única.
Técnica de elaboración: Modelado. Tipo de cocción de atmósfera oxidante. Pulido. En la segunda pieza se evidencia incisiones.





Descripción: Flautas globulares de cerámica. Ambas piezas tienen la forma de caracol con un orificio de sujeción para suspensión y embocadura en su vértice. SH 421.13 en la clasificación de Sachs-Hornbostel de Pérez de Arce y Gili (2013)

Uso social: Los caracoles de cerámica tratan de imitar a los *pututos* llamados *huaylla quepa*. Estos eran monofónicos, usados en rituales mágico-religiosos, generaban efectos sonoros particulares, por lo que no eran considerados instrumentos musicales como tal (Sánchez, 2015). Su uso se relaciona al anuncio de la llegada de ciertos personajes, como se puede ver en los dibujos de Guaman Poma, de un *chasqui* anunciado su llegada (Giono,1975). Los caracoles en cerámica son de difícil confección, la forma interna de los estos podría deberse a criterios simbólicos que entenderían personas que saben de la tradición (Pérez de Arce, 2015).

CATÁLOGO 15

FLAUTAS GLOBULARES ZOOMORFAS



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: GAMLP - MMPP - CFB CRM 1599; GAMLP - MMPP - CFB CRM 2302 (colección del Museo de Metales Preciosos).
Equivalencias: Flauta globular ornitomorfa.
Tipo de instrumentos: Aerófonos.
Dimensiones:
1. Largo 4,91 cm; alto 3,2 cm; ancho 3 cm
2. Largo 5,9 cm; alto 3,5 cm; ancho 3,55 cm
Periodo: Prehispánico.
Filiación cultural: Indeterminada.
Material: Arcilla con inclusiones de minerales.
Estructura: Única.
Técnica de elaboración: Modelado, cocción de atmósfera oxidante.





Descripción: Pequeña flauta globular de cerámica lisa en forma de ave, con perforaciones laterales de digitación; la primera pieza tiene el orificio de insuflación, mientras que la segunda se encuentra fragmentada. Catalogada anteriormente como ocarina, pero es una flauta globular porque no presenta aeroducto. Clasificado como 421.13 (según Hornbostel y Sachs, 1914; Pérez de Arce y Gili, 2013).

Uso social: La representación de aves en flautas muestra la relación de la comunidad con la naturaleza, con los animales (Toro, 2018).

CATÁLOGO 16
SILBATOS LÍTICOS



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 8615; 21229
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones:
1. Largo 3,5 cm; diámetro externo derecho 1,1 cm; diámetro interno derecho 0,8 cm; diámetro externo izquierdo 1,1 cm; diámetro interno izquierdo 0,8 cm; diámetro interno del orificio anterior 0,6 cm; peso 7,23 g.
2. Largo 8,2 cm; diámetro externo derecho 1,8 cm; diámetro interno derecho 1,4 cm; diámetro externo izquierdo 1,8 cm; diámetro interno izquierdo 1,35 cm; eje mayor interno 0,8 cm; eje menor interno 0,6 cm; orificio lateral menor. Diámetro interno 0,4 cm; peso 45,05 g.
Periodo: Prehispánico.
Filiación cultural: Indeterminada.
Material: Roca metamórfica.
Estructura: Única.
Técnica de elaboración: Tallado, perforado y pulido sobre piedra (implica alto grado de conocimiento especializado).



Descripción: 1) Objeto lítico que posee un orificio central en la cara anterior y dos orificios diminutos en la cara posterior. Ambos extremos de este tubo cilíndrico se encuentran abiertos. 2) Objeto lítico que posee un orificio central, acompañado de un orificio de menor tamaño adyacente. Posee un orificio diminuto en cada extremo, que podría servir para la suspensión de este artefacto. Ambos extremos de este tubo cilíndrico se encuentran abiertos.

Uso social: Podría haber sido usado como silbato (SH 421.2 en la clasificación de Sachs-Hornbostel de Pérez de Arce y Gili, 2013) al tapar sus dos extremos. Una pieza parecida es mencionada por los esposos D'Harcourt Raoul y D'Harcourt Marguerite (1990) en su investigación sobre la música de los inkas, donde muestran una imagen de un silbato sin pico, de arcilla, que mide aproximadamente 12 cm, con un orificio en su parte central, pero ellos hacen notar que solo uno de sus extremos está abierto. Sus extremos son de un diámetro menor con respecto a la parte central del artefacto. Otro ejemplar de estos fue encontrado en el sitio arqueológico de Lukurmata, atribuido a Tiwanaku (aprox. 500 - 1100 d.C.). Pudieron haber tenido doble funcionalidad, como objetos sonoros y/o como urdidores, ya que piezas similares, en material de hueso, fueron documentados por Arnold y Espejo (2013) como urdidores para la elaboración de textiles.



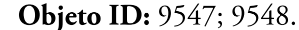
Los silbatos son usados como un instrumento sonoro para rituales religiosos, para emitir códigos, mensajes, alertas o convocatorias (Sánchez, 2015). Al ser pequeños, posibilita la facilidad de su transporte. Podría ser usado en situaciones cotidianas como la caza, recolección u otra actividad (Toro, 2018).

CATÁLOGO 17

CAMPANAS



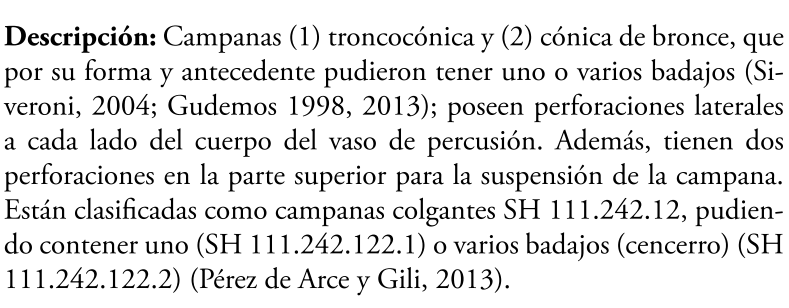
Fotografías: Archivo MUSEF.



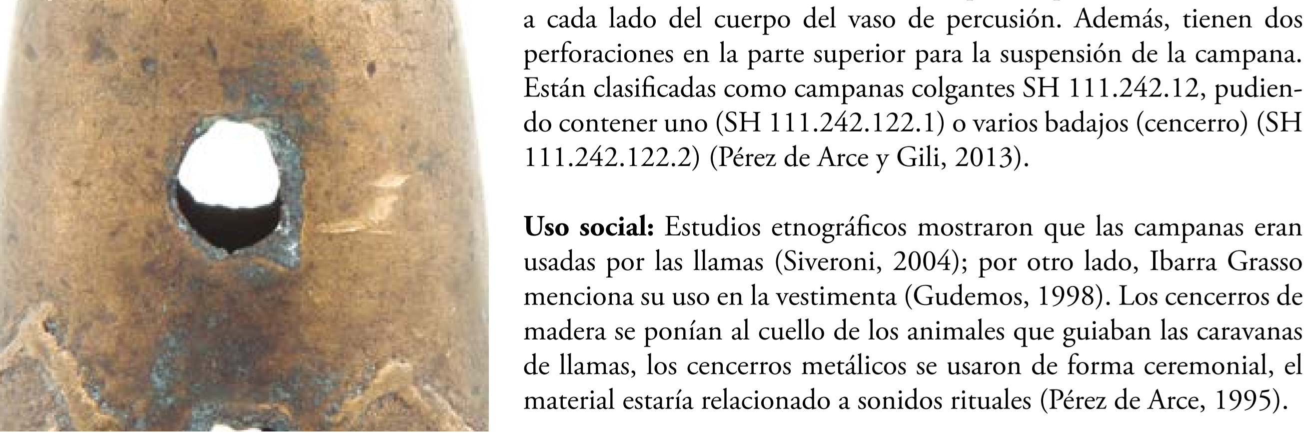


Objeto ID: 9547; 9548.
Equivalencias: Campana troncocónica, campana colgante, campana cónica.
Tipo de instrumentos: Idiófonos.
Dimensiones:
1) Alto 3,5 cm; eje mayor de la base inferior 3 cm; eje mayor de la base superior 2,1 cm; peso 23,60 g.
2) Alto 9,3 cm; eje mayor de la abertura (base de la campana) 5,7 cm; peso 105,44 g.
Periodo: Prehispánico - colonial.
Filiación cultural: Indeterminada.
Material: Bronce.
Estructura: Único, sin badajos.
Técnica de elaboración: Fue hecho probablemente por la técnica del vaciado que remite a la utilización de un molde o por la técnica de la “cera perdida”; tienen la superficie pulida. La primera campana está decorada con motivos geométricos que probablemente fueron adheridos sobreponiéndolos a la campana y fijándolos con calor.





Descripción: Campanas (1) troncocónica y (2) cónica de bronce, que por su forma y antecedente pudieron tener uno o varios badajos (Siveroni, 2004; Gudemos 1998, 2013); poseen perforaciones laterales a cada lado del cuerpo del vaso de percusión. Además, tienen dos perforaciones en la parte superior para la suspensión de la campana. Están clasificadas como campanas colgantes SH 111.242.12, pudiendo contener uno (SH 111.242.122.1) o varios badajos (cencerro) (SH 111.242.122.2) (Pérez de Arce y Gili, 2013).



Uso social: Estudios etnográficos mostraron que las campanas eran usadas por las llamas (Siveroni, 2004); por otro lado, Ibarra Grasso menciona su uso en la vestimenta (Gudemos, 1998). Los cencerros de madera se ponían al cuello de los animales que guiaban las caravanas de llamas, los cencerros metálicos se usaron de forma ceremonial, el material estaría relacionado a sonidos rituales (Pérez de Arce, 1995).

CATÁLOGO 18

CAMPANA COLGANTE



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 373, CFDLP 2663, 5-25 (colección del Museo Nacional de Arqueología).
Equivalencias: Campana antropomorfa.
Tipo de instrumento: Idiófono.
Dimensiones: Altura 5 cm; eje mayor de abertura (base de la campana) 4 cm; peso 32,57 g.
Periodo: Prehispánico.
Filiación cultural: Indeterminada.
Material: Cobre.
Estructura: Única.
Técnica de elaboración: Hecho probablemente por la técnica de vaciado que remite a la utilización de un molde o la técnica de la "cera perdida". Superficie pulida.





Descripción: Campana cónica antropomorfa de cobre. Muestra a una persona tocando una flauta de dos tubos. Posee cuatro dedos en cada mano, nariz y boca bien definidos; lleva una gorra de seis puntas y orejeras. Además, tiene dos orificios en su vértice para suspensión de la campana, y no presenta badajos. SH 111.242.12 en la clasificación de Sachs-Hornbostel de Pérez de Arce y Gili (2013).

Uso social: La representación de músicos tocando *antaras* o *sicus* se han mostrado en diferentes materiales, como en cerámica, en forma escultórica o pictórica (Pérez de Arce y Mercado, 1995). Una gran muestra de representaciones de músicos tocando flautas de pan muestra el rol importante de estos en la sociedad, en espacios de celebración o rituales. Estar representado en una campana lo asocia al uso suntuario y ritual por parte de la nobleza.

CATÁLOGO 19

CASCABEL



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 28396.
Tipo de instrumento: Idiófono.
Dimensiones: Largo del cuerpo más asa de sujeción 3,7 cm; alto del cuerpo 2,5 cm; ancho del cuerpo 2,3 cm x 2,4 cm; peso 35,82 g.
Periodo: Prehispánico.
Filiación cultural: Indeterminada.
Material: Cobre
Estructura: Cuerpo, asa de sujeción y piedrecilla interna.
Técnica de elaboración: Fundido, vaciado y soldado.





Descripción: Compuesta por cuerpo esférico y asa de sujeción de forma triangular. En su interior lleva una piedrecilla que al chocar con las paredes del cascabel produce sonido que sale a través de la abertura. SH 112.131.2 en la clasificación de Sachs-Hornbostel de Pérez de Arce y Gili (2013).

Uso social: En general se tiene referencias que los idiófonos de golpe indirecto, como los cascabeles, las sonajas en manojos y las campanillas, fueron usados en vestuarios de danzantes y guerreros como en el caso de los Mochica, conociéndolos, también, como idiófonos de sacudimiento (Giono, 1975). Se tiene algunos datos del uso de cascabeles en animales, como menciona Guaman Poma en la toma de Sacsahuaman, donde el Señor Santiago (también conocido como Illapa) bajó del cielo en un caballo blanco que traía pluma, suri y mucho cascabel enjaezado (Amado, 2017).

CATÁLOGO 20

FIGURILLA ANTROPOMORFA



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: VC 3357, 5-29, CFDB 404, MDO 1264 (colección del Museo Nacional de Arqueología)
Equivalencias: Estatuilla antropomorfa.
Tipo de instrumento: Suntuario, ritual.
Dimensiones: Altura 6,6 cm; ancho 2,2 cm; peso 40,39 g.
Periodo: Prehispánico.
Filiación Cultural: indeterminada.
Material: Cobre.
Estructura: Única.
Técnica de elaboración: Hecho probablemente por la técnica de la "cera perdida". Múltiples fundiciones.





Descripción: Figurilla de cobre, antropomorfa, con gorro de cinco puntas. En la mano derecha ostenta un báculo, y en la mano izquierda agarra una *antara* de cuatros tubos. Dos piernas definidas y un falo. Presenta un asa de sujeción en la parte posterior del cuello.

Uso social: Las representaciones de músicos que presentan falo están vinculadas a la fertilidad (D'Harcourt, 1935 en Gruszczynska-Ziółkowska, 2013). El uso de los gorros está relacionado a la nobleza y a sacerdotes antaristas; ha sido encontrado en tumbas en Arica y San Pedro de Atacama (Pérez de Arce, 2004), y representado siendo usado por músicos, como los turbantes en Nazca (Gruszczynska-Ziółkowska, 2013).



Pintura 2: "*Samana* a través del tiempo.
Entre los sonidos del pasado y el presente" .
Artista: Andree Porcel Inquillo.



CATÁLOGO 21

LAWA SIKU–LAKITA: TAYKA IRA Y *TAYKA ARKA*



Fotografías: Archivo MUSEF.







Objeto ID: 5065; 5066.
Equivalencias: *Lawa siku*, *lakita*, *jach'a siku* (en aymara); zampoña, flauta de pan, siringa (es español).
Tipo de instrumentos: Aerófonos.
Dimensiones: Objeto ID 5065 (*tayka ira*): Largo 100 cm; ancho 13,5 cm; peso 450 gr. Objeto ID 5066 (*tayka arka*): Largo 101,8 cm; ancho 14,6 cm; peso 460 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Instrumentos fabricados en la localidad de Walata Grande (provincia Omasuyus). La música-danza se ejecuta en el Altiplano y Valles de las provincias Camacho y Muñecas (La Paz).
Filiación cultural: Aymara.
Materiales: *Chhalla* o *sikuchhalla* (caña para zampoña). Bambú leñoso de la familia de las gramíneas (*Poaceae*); taxonomía botánica: *Rhipidocladum*. (Hachmeyer, en este volumen). Lana sintética para sujetar los tubos.
Técnica de elaboración: Las cañas son extraídas del Valle subtropical yungueño al noreste de la ciudad de La Paz. Son transportadas al taller-domicilio del *siku luriri* (maestro constructor de instrumentos musicales). El material se almacena para su secado. Primero, se seleccionan los tubos apropiados para cada instrumento *ira* (que guía) y *arka* (que responde); luego, se mide cada caña con una varilla (*tupu*), poco a poco son cortados en el extremo del tubo (boquilla) hasta "afinar" cada uno. Después, son limpiados internamente de todas las asperezas, y se amarran firmemente (Cavour, 2010: 34-35; Mújica Angulo, 2009: 15-16; Hachmeyer, en este volumen).

Descripción: Cada *siku* está formado por una hilera de siete tubos (*siku ira*) y ocho tubos (*arka)* de diferentes longitudes, ordenados de mayor a menor, en posición vertical. Cada tubo está destapado en su extremo superior (boquilla) y tapado de forma natural en su base inferior por el nudo de la propia caña. Los tubos están envueltos/sujetos por la misma corteza de la caña y atados entre sí con lana sintética de color. Para realizar la melodía se requiere de dos personas: Una ejecuta el *siku-ira* y la otra el *siku-arka*, ambos se contestan mutuamente en un diálogo musical de pares complementarios. Corresponde a la codificación SH 421.112.3, al ser un instrumento aerófono, sin canal de insuflación, en juegos (tipo flauta de pan) abierto y cerrado.

Uso social: El *lawa siku* o *lakita* es practicada en la región de las provincias de Camacho, Muñecas y Bautista Saavedra. En el primero se ejecuta especialmente en la fiesta de la Cruz, el 3 de mayo en Italaque. La tropa (conjunto) está compuesta de cuatro pares de tamaños, del mayor al menor: *Tayka*, *sanka*, *mala* y *qallu*. En Italaque (provincia Camacho, La Paz) se lo conoce en aymara como *lawa* ("palo") y se refiere a la forma y tamaño del instrumento; los sombreros se denominan *panqarilla* porque imitan a las flores (en aymara, *panqara* significa "flor") (PachaKamani, 2005). Además del tocado, la vestimenta de la danza incluye una capa de colores y *kalsuna* (pantalón ancho hasta la rodilla). Estas particularidades musicales y de danza también se identificaron en la provincia Muñecas.

Relaciones y remisiones: S*anka ira* (ID:5074); *sanka arka* (ID: 5076); *mala ira* (ID: 6039); *mala arka* (ID: 6092); *qallu ira (*ID: 6041); *qallu arka* (ID: 6043); *wankara* (bombos).

CATÁLOGO 22

LAWA SIKU–LAKITA: SANKA IRA Y *SANKA ARKA*





Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 5074, 5076.
Tipo de instrumentos: Aerófonos.
Equivalencias: *Lawa siku*, *lakita*, *jach'a siku* (en aymara); zampoña, flauta de pan, siringa (en español).
Dimensiones: Objeto ID 5074 (*Sanka ira*): Largo 51,2 cm; ancho 13 cm; peso 300 gr. Objeto ID 5076 (*Sanka arka*): Largo 42 cm; ancho 12,5 cm; peso 83,30 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Instrumentos elaborados en la localidad de Walata Grande (provincia Omasuyos). La música-danza se ejecuta en el Altiplano y Valles de las provincias Camacho y Muñecas (La Paz).
Filiación cultural: Aymara.
Materiales: *Chhalla* o *sikuchhalla* ("caña para zampoña"). Bambú leñoso de la familia de las gramíneas (*Poaceae*); taxonomía botánica: *Rhipidocladum*. (Hachmeyer, en este volumen). Lana sintética para sujetar los tubos.
Técnica de elaboración: Las cañas son extraídas del Valle subtropical yungueño al noreste de la ciudad de La Paz. Son transportadas al taller-domicilio del *siku luriri* (maestro constructor de instrumentos musicales). El material se almacena para su secado. Se seleccionan los tubos para cada instrumento *ira* ("que guía") y *arka* ("que responde"); se mide cada caña con una varilla (*tupu*), son cortados en el extremo del tubo (boquilla) hasta "afinar". Después, son limpiados internamente de todas las asperezas y se amarran firmemente (Cavour, 2010: 34-35; Mújica Angulo, 2009: 15-16; Hachmeyer, en este volumen).



Descripción: Cada uno de los *siku* (zampoña) está formado por una hilera de siete tubos (*siku ira*) y ocho tubos (*arka)* de diferentes longitudes, ordenados de mayor a menor, en posición vertical. Cada tubo está destapado en su extremo superior (boquilla) y tapado de forma natural en su base inferior por el nudo de la propia caña. Los tubos están envueltos/sujetos por la misma corteza de la caña y atados entre sí con lana sintética de color turquesa. Para realizar la melodía, se requiere de dos personas, una ejecuta el *siku-ira* y la otra el *siku-arka*, ambos se contestan mutuamente en un diálogo musical de pares complementarios.

Uso social: El *lawa siku* o *lakita* es practicada en la región de las provincias Camacho, Muñecas y Bautista Saavedra. En el primero, se ejecuta especialmente en la fiesta de la Cruz el 3 de mayo en Italaque. La tropa (conjunto) está compuesta por cuatro pares de tamaños, del mayor al menor: *Tayka*, *sanka*, *mala* y *qallu*. En Italaque (provincia Camacho, La Paz), se identifica con la palabra aymara *lawa* ("palo"), y se refiere a la forma y tamaño del instrumento; y los sombreros se denominan *panqarilla* porque imitan a las flores (en aymara *panqara* significa "flor") (PachaKamani, 2005). Además del tocado, la vestimenta de la danza incluye una capa de colores y *kalsuna* (un pantalón ancho hasta la rodilla). Estas particularidades musicales y de danza también se identificaron en la provincia Muñecas.



Relaciones y remisiones: S*anka ira* (ID:5074); *sanka arka* (ID: 5076); *mala ira* (ID: 6039); *mala arka* (ID:6092); *qallu ira (*ID: 6041); *qallu arka* (ID: 6043); *wankara* (bombos).

CATÁLOGO 23

LAWA SIKU–LAKITA: *MALA IRA* Y *MALA ARKA*



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 6039; 6092.
Equivalencias: *Lawa siku*, *lakita*, *jach'a siku* (en aymara); zampoña, flauta de pan, siringa (en español).
Tipo de instrumentos: Aerófonos.
Dimensiones: Objeto ID 6039 (*mala ira*): Largo 31,6 cm; ancho 11 cm; peso 106 gr. Objeto ID 6092 (*mala arka*): Largo 35 cm; ancho 12,2 cm; peso 125 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Instrumentos construidos en la localidad de Walata Grande (provincia Omasuyus). La música-danza se ejecuta en el Altiplano y Valles de las provincias Camacho y Muñecas (La Paz).
Filiación cultural: Aymara.
Materiales: *Chhalla* o *sikuchhalla*, palabras en aymara ("caña para zampoña"). Bambú leñoso de la familia de las gramíneas (*Poaceae*); taxonomía botánica: *Rhipidocladum*. (Hachmeyer, en este volumen). Lana sintética para sujetar los tubos.
Técnica de elaboración: Las cañas son extraídas del Valle subtropical yungueño al noreste de la ciudad de La Paz. Son transportadas al taller-domicilio del *siku luriri* (maestro constructor de instrumentos musicales). El material se almacena para su secado. Se seleccionan los tubos para cada instrumento *ira* ("que guía") y *arka* ("que responde"); se mide cada caña con una varilla (*tupu*), son cortados en el extremo del tubo (boquilla) hasta "afinar". Después, son limpiados internamente de todas las asperezas, y se amarran firmemente (Cavour, 2010: 34 -35; Mújica Angulo, 2009: 15-16; Hachmeyer, en este volumen).



Descripción: Cada uno de los *siku* ("zampoña") está formado por dos hileras de siete tubos (*siku ira*) y ocho tubos (*arka)* de diferentes longitudes, ordenados de mayor a menor, en posición vertical. En la fila principal, cada tubo está destapado en su extremo superior (boquilla) y tapado de forma natural en su base inferior por el nudo de la propia caña. La segunda hilera está abierta en ambos extremos. Los tubos están envueltos/sujetos por la misma corteza de la caña y atados entre sí con lana sintética. Para realizar la melodía, se requiere de dos personas, una ejecuta el *siku-ira* y la otra el *siku-arka*, ambos se contestan mutuamente en un diálogo musical de pares complementarios.



Uso social: El *lawa siku* o *lakita*, es practicada en la región de las provincias de Camacho, Muñecas y Bautista Saavedra. En el primero, se ejecuta especialmente en la fiesta de la Cruz, el 3 de mayo en Italaque. La tropa (conjunto) está compuesta de cuatro pares de tamaños, del mayor al menor: *Tayka*, *sanka*, *mala* y *qallu*. En Italaque (provincia Camacho, La Paz), se identifica con la palabra aymara *lawa* ("palo"), y se refiere a la forma y tamaño del instrumento; y los sombreros se denominan *panqarilla* porque imitan a las flores (en aymara *panqara* significa "flor") (PachaKamani, 2005). Estas particularidades musicales y de danza también se identificaron en la provincia Muñecas.

Relaciones y remisiones: S*anka ira* (ID:5074); *sanka arka* (ID: 5076); *mala ira* (ID: 6039); *mala arka* (ID:6092); *qallu ira (*ID: 6041); *qallu arka* (ID: 6043); *wankara* (bombos).

CATÁLOGO 24
LAWA SIKU–LAKITA: QALLU IRA Y *QALLU ARKA*



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 6041, 6043.
Equivalencias: *Lawa siku*, *lakita*, *jach'a siku* (en aymara); zampoña, flauta de pan, siringa (en español)
Tipo de instrumentos: Aerófonos.
Dimensiones: Objeto ID 6043 (*qallu ira*): Largo 15,7 cm; ancho 9 cm; peso 45 gr. Objeto ID 6041 (*qallu arka*): Largo 17,9 cm; ancho 11 cm; peso 59 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Instrumentos construidos en la comunidad de Walata Grande (provincia Omasuyos). La música-danza se ejecuta en el Altiplano y Valles de las provincias Camacho y Muñecas (La Paz).
Filiación cultural: Aymara.
Materiales: *Chhalla* o *sikuchhalla*, palabras en aymara ("caña para zampoña"). Bambú leñoso de la familia de las gramíneas (*Poaceae*); taxonomía botánica: *Rhipidocladum*. (Hachmeyer, en este volumen). Lana sintética para sujetar los tubos.
Técnica de elaboración: Las cañas son extraídas del Valle subtropical yungueño al noreste de la ciudad de La Paz. Son transportadas al taller-domicilio del *siku luriri* (maestro constructor de instrumentos musicales). El material se almacena para su secado. Se seleccionan los tubos para cada instrumento *ira* ("que guía") y *arka* ("que responde"); se mide cada caña con una varilla (*tupu*), son cortados en el extremo del tubo (boquilla) hasta "afinar". Después, son limpiados internamente de todas las asperezas, y se amarran firmemente (Cavour, 2010: 34-35; Mújica Angulo, 2009: 15-16; Hachmeyer, en este volumen).



Descripción: Cada uno de los *siku* (zampoña) está formada por dos hileras de siete tubos (*siku ira*) y ocho tubos (*arka)* de diferentes longitudes, ordenados de mayor a menor, en posición vertical. En la fila principal, cada tubo está destapado en su extremo superior (boquilla) y tapado de forma natural en su base inferior por el nudo de la propia caña. La segunda hilera está abierta en ambos extremos. Los tubos están envueltos/sujetos por la misma corteza de la caña y atados entre sí con lana sintética. Para realizar la melodía, se requiere de dos personas, una ejecuta el *siku-ira* y la otra el *siku-arka*, ambos se contestan mutuamente en un diálogo musical de pares complementarios.



Uso social: El *lawa siku* o *lakita* es practicada en la región de las provincias Camacho, Muñecas y Bautista Saavedra. En el primero, se ejecuta especialmente en la fiesta de la Cruz, el 3 de mayo en Italaque. La tropa (conjunto) está compuesta de cuatro pares de tamaños, del mayor al menor: *Tayka*, *sanka*, *mala* y *qallu*. En Italaque (provincia Camacho, La Paz), se identifica con la palabra aymara *lawa* ("palo"), y se refiere a la forma y tamaño del instrumento; y los sombreros se denominan *panqarilla* porque imitan a las flores (en aymara *panqara* significa "flor") (PachaKamani, 2005). Además del tocado, la vestimenta de la danza incluye una capa de colores y *kalsuna* (un pantalón ancho hasta la rodilla). Estas particularidades musicales y de danza también se identificaron en la provincia Muñecas.

Relaciones y remisiones: S*anka ira* (ID:5074); *sanka arka* (ID: 5076); *mala ira* (ID: 6039); *mala arka* (ID:6092); *qallu ira (*ID: 6041); *qallu arka* (ID: 6043); *wankara* (bombos).

CATÁLOGO 25

SIKURI:
JACH'A IRA Y *JACH'A ARKA*



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 25341, 25340.
Equivalencias: *Sikuri* Italaque, *sikuri mayura* (en aymara); *sikuri* mayor, zampoña, flauta de pan, siringa (en español).
Tipo de instrumentos: Aerófono.
Dimensiones: Objeto ID 25341 (*jach'a ira*): Alto 50 cm; ancho 11,5 cm; peso 150 gr. Objeto ID 25340 (*jach'a arka*): Alto 66,7 cm; ancho 13,5 cm; peso 200 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Instrumentos construidos en la localidad de Walata Grande (provincia Omasuyos). La música-danza se ejecuta en el Altiplano y Valles de las provincias Camacho y Muñecas (La Paz).
Filiación cultural: Aymara.
Materiales: *Chhalla* o *sikuchhalla* ("caña para zampoña"). Bambú leñoso de la familia de las gramíneas (*Poaceae*); taxonomía botánica: *Rhipidocladum*. (Hachmeyer, en este volumen). Lana sintética para sujetar los tubos.
Técnica de elaboración: Las cañas son extraídas del Valle subtropical yungueño al noreste de la ciudad de La Paz. Son transportadas al taller-domicilio del *siku luriri* (maestro constructor de instrumentos musicales). El material se almacena para su secado. Se seleccionan los tubos para cada instrumento *ira* (que guía) y *arka* (que responde); se mide cada caña con una varilla (*tupu*), son cortados en el extremo del tubo (boquilla) hasta "afinar". Después, son limpiados internamente de todas las asperezas y se amarran firmemente (Cavour, 2010: 34-35; Mújica Angulo 2009: 15-16; Hachmeyer, en este volumen).



Descripción: *Jach'a ira* es el *siku* que comienza la melodía, pues su sonido es el más grave. Este es ejecutado por el guía de la tropa (conjunto de músicos), ubicado del lado *ch'iqa* o izquierdo. El sonido es contestado por el *jach'a arka,* que es el instrumento de mayor tamaño en toda la tropa y se ubica del lado *kupi* o derecho. Ambos instrumentos tienen dos filas, la primera con siete tubos *(ira)* y la segunda con ocho (*arka*). La tropa está compuesta de tres pares (*ira-arka*) de tamaños, del mayor al menor: *Jach'a* o *sanka*, *mala* y ch'uli. Es decir, los instrumentos que acompañan al *jach'a-ira* y *jach'a-arka* son dos pares de instrumentos más de tamaño menor: *Qallu ira* y *mala arka, ch'uli ira, ch'uli arka*; cada uno lleva un *bombo* y acompaña a la tropa al menos un *pututu*.

Uso social: "Cuando tocas *sikuri* entra su *qamasa* [energía y fuerza vital] y de por **sí** sientes ese poder guerrero, de por **sí** tienes una fuerza y no tienes miedo a nada, aunque puede estar en peligro tu vida, entra ese valor" (entrevista a Nemecio Huanacu, 18 de noviembre de 2018). El *sikuri* es una de las músicas y danzas andinas que más se ha difundido, en el pasado se ejecutaba principalmente en el tiempo seco-frío para llamar a la helada y realizar el *ch'uñu*, pero actualmente se ejecuta durante todo el año y suele ser parte de eventos institucionales y oficiales. Su nombre, *sikuri*, viene de *siku-ri* que significa ejecutante de la zampoña.



Relaciones y remisiones: *Qallu ira* (ID:25349), *mala arka* (ID: 25345), *ch'uli ira* (ID: 25350), *ch'uli arka* (ID: 25351), bombo (ID: 4887) y *pututu*.

CATÁLOGO 26

SIKURI:
QALLU IRA Y *MALA ARKA*



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 25349, 25345.
Equivalencias: *Sikuri* Italaque, *sikuri mayura* (en aymara); *sikuri* mayor, zampoña, flauta de pan, siringa (en español).
Tipo de instrumentos: Aerófono.
Dimensiones: Objeto ID 25349 (*qallu ira*): Alto 25,1 cm; ancho 10,1 cm; peso 60 gr. Objeto ID 25345 (*mala arka*): Alto 34,6 cm; ancho 11,8 cm; peso 90 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Instrumentos construidos en la localidad de Walata Grande (provincia Omasuyos). La música-danza se ejecuta en el Altiplano y Valles de las provincias Camacho y Muñecas (La Paz).
Filiación cultural: Aymara.
Materiales: *Chhalla* o *sikuchhalla*, palabras en aymara ("caña para zampoña"). Bambú leñoso de la familia de las gramíneas (*Poaceae*); taxonomía botánica: *Rhipidocladum*. (Hachmeyer, en este volumen). Lana sintética para sujetar los tubos.
Técnica de elaboración: Las cañas son extraídas del Valle subtropical yungueño al noreste de la ciudad de La Paz. Son transportadas al taller-domicilio del *siku luriri* (maestro constructor de instrumentos musicales). El material se almacena para su secado. Se seleccionan los tubos para cada instrumento *ira* ("que guía") y *arka* ("que responde"); se mide cada caña con una varilla (*tupu*), son cortados en el extremo del tubo (boquilla) hasta "afinar". Después, son limpiados internamente de todas las asperezas, y se amarran firmemente (Cavour, 2010: 34-35; Mújica Angulo 2009: 15-16; Hachmeyer, en este volumen).



Descripción: La tropa está compuesta de tres pares (*ira-arka*) de tamaños, del mayor al menor: *Jach'a* o *sanka*, *mala* y ch'uli. Este par, *mala ira y mala arka,* corresponde al tamaño intermedio o *mala*: El *qallu ira* tiene dos hileras, cada una con siete tubos y se interpreta en combinación con el *mala arka*, también de dos hileras pero compuesta por ocho tubos. Por otro lado, *qallu ira* también se denomina *qallu kia* al ser el instrumento que le sigue en "rango" al *jach'a ira*; y además cada músico lleva un *bombo* y acompaña a la tropa al menos un *pututu* (entrevista a Abdón Corina y Justino Sullcamani, 1 de marzo de 2010).



Uso social: "Cuando tocas *sikuri* entra su *qamasa* [energía y fuerza vital] y de por **sí** sientes ese poder guerrero, de por **sí** tienes una fuerza y no tienes miedo a nada, aunque puede estar en peligro tu vida, entra ese valor" (entrevista a Nemecio Huanacu, 18 de noviembre de 2018). El *sikuri* es una de las músicas y danzas andinas que más se ha difundido; en el pasado se ejecutaba principalmente en el tiempo seco-frío para llamar a la helada y realizar el *ch'uñu*, pero actualmente se ejecuta durante todo el año y suele ser parte de eventos institucionales y oficiales. Su nombre, *sikuri*, viene de *siku-ri* que significa "ejecutante de la zampoña".

Relaciones y remisiones: *Jach'a ira* (ID: 25341), *jach'a arka* (ID: 25340), *chhuli ira* (ID: 25350), *chhuli arka* (ID: 25351), bombo (ID: 4887) y *pututu.*

CATÁLOGO 27

SIKURI:
CH'ULI IRA Y CH'ULI ARKA



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 25350, 25351.
Equivalencias: *Sikuri* Italaque, *sikuri mayura* (en aymara); *sikuri* mayor, zampoña, flauta de pan, siringa (en español).
Tipo de instrumentos: Aerófonos.
Dimensiones: Objeto ID 25351 (*ch'uli ira*): Alto 12,6 cm; ancho 7,6 cm; 23 gr. Objeto ID 25350 (*ch'uli arka*): Alto 16,4 cm; ancho 9,5 cm; peso 34,29 gr.
Periodo: Contemporáneo**.**
Procedencia: Instrumentos construidos en la localidad de Walata Grande (provincia Omasuyos). La música-danza se ejecuta en el Altiplano y Valles de las provincias Camacho y Muñecas (La Paz).
Filiación cultural: Aymara.
Materiales: *Chhalla* o *sikuchhalla*, palabras en aymara ("caña para zampoña"). Bambú leñoso de la familia de las gramíneas (*Poaceae*); taxonomía botánica: *Rhipidocladum*. (Hachmeyer, en este volumen). Lana sintética para sujetar los tubos.
Técnica de elaboración: Las cañas son extraídas del valle subtropical yungueño al noreste de la ciudad de La Paz. Son transportadas al taller-domicilio del *siku luriri* (maestro constructor de instrumentos musicales). El material se almacena para su secado. Se seleccionan los tubos para cada instrumento *ira* ("que guía") y *arka* ("que responde"); se mide cada caña con una varilla (*tupu*), son cortados en el extremo del tubo (boquilla) hasta "afinar". Después, son limpiados internamente de todas las asperezas, y se amarran firmemente (Cavour, 2010: 34-35; Mújica Angulo, 2009: 15-16; Hachmeyer, en este volumen).



Descripción: La tropa está compuesta de tres pares (*ira-arka*) de tamaños, del mayor al menor: *Jach'a* o *sanka*, *mala* y *ch'uli*. Este es el par de *siku* más pequeño de todos y tiene el sonido más particular y agudo. Se ejecuta al final de la *tropa*, luego de las *mala*; y se acomodan de manera intercalada *ira y arka.* El instrumento tiene dos hileras, el *ch'uli-ira* de siete tubos y *ch'uli arka* de ocho. La tropa (conjunto de músicos) es acompañada por dos pares de instrumentos más grandes: *Qallu ira, mala arka, jach'a ira, jach'a arka*; cada músico también interpreta el bombo y acompaña al menos un *pututu*.



Uso social: "Cuando tocas *sikuri* entra su *qamasa* [energía y fuerza vital] y de por sí sientes ese poder guerrero, de por sí tienes una fuerza y no tienes miedo a nada, aunque puede estar en peligro tu vida, entra ese valor" (entrevista a Nemecio Huanacu, 18 de noviembre de 2018). El *sikuri* es una de las músicas y danzas andinas que más se ha difundido; en el pasado se ejecutaba principalmente en el tiempo seco-frío para llamar a la helada y realizar el *ch'uñu*, pero actualmente se ejecuta durante todo el año y suele ser parte de eventos institucionales y oficiales. Su nombre, *sikuri*, viene de *siku-ri*, que significa "ejecutante de la zampoña".

Relaciones y remisiones: *Jach'a ira* (ID: 25341), *jach'a arka* (ID: 25340), *qallu ira* (ID:25349), *mala arka* (ID: 25345), *chhuli ira* (ID: 25350), *chhuli arka* (ID: 25351), bombo (ID: 4887) y *pututu.*

CATÁLOGO 28
SIKURI:
BOMBO



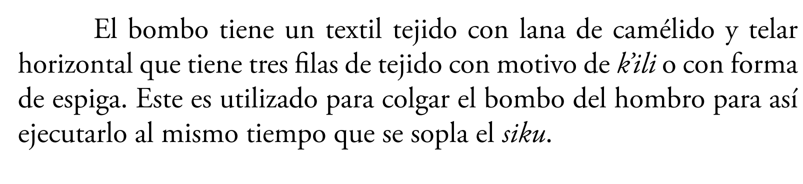
Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 4887.
Equivalencias: *Wankar sikuri* (en aymara), bombo (en español).
Tipo de instrumento: Membranófono.
Dimensiones: Bombo: Alto 59 cm; eje mayor superior 55 cm. Textil de sujeción: Largo 138 cm; ancho 12 cm; peso 4780 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Posiblemente procedente de las comunidades de la provincia Camacho, departamento de La Paz.
Filiación cultural: Aymara.
Materiales: Corteza de madera de cedro, aros metálicos, membrana de cuero, lazo de cuero de buey o llama y fibra de camélido.
Técnica de elaboración: Debido al gran tamaño de los bombos, estos se elaboran uniendo varias secciones de corteza que fueron extraídos mediante el calado de la madera. La membrana superior y la inferior se encuentran tesadas a un aro metálico. La tensión es reforzada con una costura entre la membrana y el aro realizada con el mismo cordón de tendón, pero también tensando ambos aros entre sí mediante amarre realizado con una soga elaborada con pelo de animal.



Descripción: Bombo elaborado con materiales extraídos de la naturaleza: La caja de resonancia es de tronco de árbol, las membranas de cuero, las costuras de tendón de cuello de buey o camélido, la soga está hecha con pelo y el textil con fibra de camélido. El bombo se encarga de marcar el ritmo de toda la tropa de *sikuri*, que a partir de los seis tamaños de instrumentos de viento siempre debe ser en número par. Al ser un membranófono de golpe directo, de marco, de cuero y cerrado, corresponde a la clasificación SH 211.311.2.



El bombo tiene un textil tejido con lana de camélido y telar horizontal que tiene tres filas de tejido con motivo de *k'ili* o con forma de espiga. Este es utilizado para colgar el bombo del hombro para así ejecutarlo al mismo tiempo que se sopla el *siku*.



Uso social: "Ese bombo es antiguo, viene del querer imitar los truenos y los rayos, los primeros bombos y *wankara* también es igual. Después ya es el sonido de los rifles que también se va estar imitando" (entrevista a Leandro Calamani, 14 de marzo de 2019). Por eso, este tipo de bombo-*wankara* se utiliza para llamar a la tropa de músicos. Sobre su ejecución, aunque con leves diferencias, también se observan instrumentos similares en otras tropas de *siku* como los *qantu* de la provincia Bautista Saavedra, La Paz.

Relaciones y remisiones: *Jach'a ira* (ID: 25341), *jach'a arka* (ID: 25340), *qallu ira* (ID:25349), *mala arka* (ID: 25345) y bombo (ID: 4887).

CATÁLOGO 29

QINA QINA



Fotografías: Archivo MUSEF.







Objeto ID: 25190, 25191, 25192.
Equivalencia: *Qina Qina* en aymara, quena-quena en aymara castellanizado y quena en castellano.
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensión: Objeto ID 25190: Largo 50, 4 cm; eje mayor externo proximal 3,2 cm; diámetro externo distal 3,2 cm; peso 131,63 gr. Objeto ID 25191: Largo 50,4 cm; eje mayor externo proximal 3,2 cm; diámetro externo distal 3 cm; peso 120,0 gr. Objeto ID 25192: Largo 50,4 cm; diámetro externo proximal 3,2 cm; diámetro externo distal 3,6 cm; peso 140,0 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 2007).
Procedencia: Elaborados en la localidad de Walata Grande (provincia Omasuyus). Se ejecuta en las provincias Pacajes, Omasuyu, Aroma y Bautista Saavedra (Cavour, 2010: 77), así como Ingavi, Los Andes, Muñecas y Camacho (Mújica 2014: 155). Vendedor: Patricio Mamani Quispe.
Filiación cultural: Aymara.
Materiales: *Tuquru* en aymara (bambú leñoso); taxonomía botánica: *Aulonemia hirtula* (Hachmeyer, en este volumen).
Técnica de elaboración: El *tuquru* es endémico de la región del páramo yungueño, desde el norte de La Paz, Cochabamba, hasta el Codo de los Andes en Santa Cruz. Son transportadas al *qina luriri* (maestro constructor de instrumentos musicales). Pasan por un tratamiento de limpieza y secado. Se seleccionan los tubos apropiados, se mide cada caña con una varilla (*tupu*), se marca una línea para realizar las perforaciones de digitación. La "afinación" se logra abriendo poco a poco las perforaciones y ajustando correctamente el bisel (Mújica Angulo 2009: 15-16; Hachmeyer, en este volumen).

Descripción: Esta flauta vertical tiene una estructura tubular y en la parte superior lleva un bisel o ventanilla en forma de U (rectangular o cuadrada), la cual se utiliza como "boquilla" y es denominada con la palabra aymara *q'asa* (rotura en el filo o en el borde). Tiene siete orificios, seis de ellos están en la parte frontal, y uno en la cara posterior. En la base o extremo inferior del instrumento se ubica el nudo de la caña. Para producir el sonido se debe tapar completamente toda la embocadura con el labio inferior y soplar directamente en la boquilla alternando el tapado de los orificios (Mújica Angulo, 2009: 22-23). Este es un instrumento tipo flauta, sin canal de insuflación, longitudinal, aislado, abierto con agujeros; correspondiendo a la clasificación S.H. 421.111.12.

Uso social: *Qina Qina* se conforma por un grupo músicos-danzantes: Los hombres soplan el instrumento, las mujeres realizan cánticos y unos *k'usillos* ejecutan la *wankara*. En el sector de Tiwanaku hay dos tamaños: *Qina tayka* y *qina mala* (o "requinto", de 35 cm aproximadamente). Visten principalmente *qhawa* y el *ch'uxña*. Danzan en dos filas serpenteadas combinando con círculos de izquierda a derecha. El Q*ina Qina* forma parte de fiestas que se celebran de mayo a octubre (*awtipacha* o "tiempo seco") y se relaciona con el viento y el llamado de la helada para realizar el *ch'uñu* (Mújica 2014: 137-174). Antiguamente, en el sector de Jesús de Machaca, las mujeres ejecutaban cantos a la *qinaya* ("nube"), lo cual lleva a pensar que el nombre también podría relacionarse con *qinaya-qinaya* (Behoteguy y Calla, 2022: 191).

Relaciones y remisiones: Acompañadas por *wankara* (ID: 4875) o caja.

CATÁLOGO 30

QINA QINA: WANKARA



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 4875
Equivalencias: *Wankara* (en aymara), caja o tambor (en español).
Tipo de instrumento: Membranófono.
Dimensiones: Alto 19 cm; eje mayor externo superior 52 cm; circunferencia 60 cm; peso 1500 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Desconocida, posiblemente del sector circunlacustre del lago Titicaca, departamento de La Paz.
Filiación cultural: Aymara.
Materiales: Madera laminada, varillas de madera y cuero.
Técnica de elaboración: La caja de resonancia es de madera laminada y doblada. Las uniones están realizadas con pequeñas perforaciones y sujeciones con alambre. Tiene dos membranas de cuero curtido tesado, cada uno unido a un aro elaborado con varillas de madera flexible. Los sobre aros tienen perforaciones que permiten tesar ambas membranas con una larga correa de tiento de cuero que atraviesa el instrumento en forma de zigzag.



Descripción: La caja de resonancia es celeste y blanco, con figuras en forma de triángulos alternados. La membranas superior e inferior son de cuero curtido y están sujetas a la caja de resonancia mediante dos aros de madera. Los sobre aros tienen perforaciones que permiten ajustar o tensar ambas membranas, mediante un largo cordel de cuero que atraviesa el instrumento en forma de zigzag. Al ser un membranófono de golpe directo, de marco, de cuero y cerrado, corresponde a la clasificación SH 211.311.2.



Uso social: Las cajas tienen la principal tarea de dar el ritmo y acompañamiento a las melodías. El golpe varía mucho de acuerdo a la tonada y al estilo que se presenta para cada una de ellas. "Ese bombo es antiguo, viene del querer imitar los truenos y los rayos, los primeros bombos y *wankara* también es igual. Después ya es el sonido de los rifles que también se va estar imitando" (entrevista a Leandro Calamani, 14 de marzo de 2019). Este tipo de *wankara* también es empleado en otros tipos de *qina*, por ejemplo, *chuqila, qarwani, pusi p'iya*. Asimismo, puede usarse para acompañar *pinkillus* (Mújica, 2005).

Relaciones y remisiones: *Qina Qina* (ID: 25190, 25191, 25192).

CATÁLOGO 31

PUSI P'IYA – *MUQULULU*



Fotografías: Archivo MUSEF.





Objeto ID: 28491, 28487.
Equivalencias: *Pusipia*, *phusi piya*, *phusipia* en aymara, *waykhuli* en quechua (Cavour, 2010: 72) y flauta de caña en español.
Tipo de instrumentos: Aerófonos.
Dimensiones: Objeto ID 28491 (*tayka pusi p'iya):* Largo 77 cm; eje mayor externo proximal 3,2 cm; eje mayor externo distal 3,4 cm; peso 173,82 gr.
Objeto ID 28487 *(mala pusi p'iya):* Largo 50,5 cm; eje mayor externo proximal 2,9 cm; eje mayor externo distal 2,8 cm; peso 82,98 gr
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Desconocida.
Filiación cultural: Aymara.
Materiales: *Tuquru* en aymara; bambú leñoso en español. Taxonomía botánica: *Aulonemia hirtula* (Hachmeyer, en este volumen).
Técnica de elaboración: El *tuquru* es endémico de la región del páramo yungueño, desde el norte de La Paz, Cochabamba, hasta el Codo de los Andes en Santa Cruz. Son transportadas al *qina luriri* (maestro constructor de instrumentos musicales). Pasan por un tratamiento de limpieza y secado. Se seleccionan los tubos apropiados, se mide cada caña con una varilla (*tupu*), se marca una línea para realizar las perforaciones de digitación. La "afinación" se logra abriendo poco a poco las perforaciones y ajustando correctamente el bisel (Mújica Angulo, 2009: 15-16; Hachmeyer, en este volumen).



Descripción: El nombre de este instrumento deviene del aymara *pusi* que significa "cuatro" y *p'iya*, que quiere decir "agujero". Como su nombre lo indica, cuenta con cuatro orificios de digitación, situados en la parte frontal. La boquilla tiene forma de U y el extremo inferior se encuentra el nudo de la misma caña, pero tiene un pequeño orificio por donde escapa el sonido. El instrumento tiene dos tamaños: *Tayka pusi p'iya*, que es el más grande y *mala pusi p'iya*, que es el mediano. Este es un instrumento tipo flauta, sin canal de insuflación, longitudinal, aislado, abierto con agujeros. Corresponde a la clasificación SH 421.111.12.(2).

Uso social: Este instrumento permite la ejecución de la danza y música del *muqululu* celebrada para alegrar a la *z* y agradecerle por la producción de papa. Los músicos visten faldas largas llamadas "cintura"; dos *ch'uspanaka*, que son bolsitas elaboradas con arte textil que se cruzan una sobre otra, el *ch'ullu* o , el gorro de lana con orejas y unas coronas con arte plumario que evocan a las flores de las diversas variedades de papa.

Relaciones y remisiones: Acompañadas por *wankara* (ID: 4875) o caja.

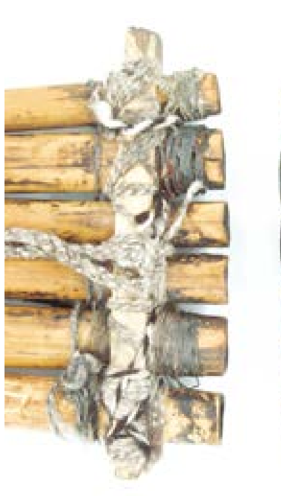
CATÁLOGO 32

MASHÚ GRANDE



Fotografías: Archivo MUSEF.

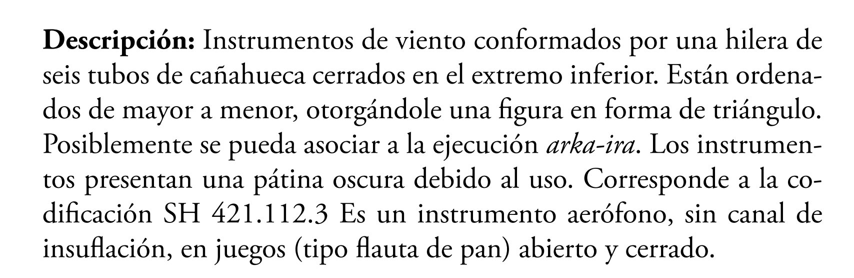






Objeto ID: 5843.
Equivalencias: Siringas, zampoñas en español y *siku* en aymara.
Tipo de instrumentos: Aerófonos.
Dimensiones: Objeto ID 5843a (*mashú* grande): Largo 23 cm; ancho más tablilla de sujeción 12,6 cm; ancho solo tubos de 11 cm; peso 75 gr. Objeto ID 5843b (*mashú* grande): Largo 23,5 cm; ancho más tablilla de sujeción 9,3 cm; ancho solo tubos 8,7 cm; peso 55 gr. Objeto ID 5843c (*mashú* grande): Largo 21,9 cm; ancho más tablilla de sujeción 13,7 cm; ancho solo tubos 11,1 cm; peso: 55 gr
Filiación cultural: Uru Chipaya.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Santa Ana de Chipaya, provincia Sabaya (antiguamente provincia Atahuallpa), departamento de Oruro.
Materiales: *Suq'usa* en aymara; taxonomía botánica: *Arundo donax*, la cual, técnicamente, no es un bambú sino cañahueca (Hachmeyer, en este volumen). También utilizado en *jula-jula* y *muquni.* Fibra de camélido.
Técnica de elaboración: La *suq'usa* crece en humedales de aguas permanentes o estacionales, mayormente en los Valles secos interandinos, cerca de ríos. Las cañas son extraídas, secadas y cortadas con cuchillos caseros adaptados a las medidas preestablecidas. Después se pulen los tubos y se comprueban los sonidos empleando la memoria auditiva. Los seis tubos están sujetos a dos cañas partidas por la mitad, colocadas en posición horizontal a cada lado de los tubos mediante un amarre con lana de camélido.





Descripción: Instrumentos de viento conformados por una hilera de seis tubos de cañahueca cerrados en el extremo inferior. Están ordenados de mayor a menor, otorgándole una figura en forma de triángulo. Posiblemente se pueda asociar a la ejecución *arka-ira*. Los instrumentos presentan una pátina oscura debido al uso. Corresponde a la codificación SH 421.112.3 Es un instrumento aerófono, sin canal de insuflación, en juegos (tipo flauta de pan) abierto y cerrado.

Uso social: Se trata del instrumento más antiguo de la cultura Uru Chipaya. Se ejecuta en la temporada seca, entre mayo y octubre, específicamente en el tiempo de cosecha. Acompaña también a los responsables o pasantes de algunas celebraciones, sobre todo a la más importante de la comunidad (en julio) que corresponde a la fiesta de Santa Ana (Berenger, 2018: 0 min. 50 seg.).

Relaciones y remisiones: *Iskina caja* (ID: 6056).

CATÁLOGO 33
MASHÚ PEQUEÑO



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 5843
Equivalencias: Siringas y zampoñas (en español) y *siku* (en aymara).
Tipo de instrumentos: Aerófonos.
Dimensiones: Objeto ID 5843d (*mashú* pequeño): Largo 12 cm; ancho más tablilla de sujeción 9,8 cm; ancho solo tubos 9 cm; peso 27 gr. Objeto ID 5843e (*mashú* pequeño): Largo 12 cm; ancho más tablilla de sujeción 9,6 cm; ancho solo tubos 9 cm; peso 30 gr.
Filiación cultural: Uru Chipaya.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Santa Ana de Chipaya, provincia Sabaya (antiguamente provincia Atahuallpa), departamento de Oruro.
Materiales: *Suq'usa* (en aymara); taxonomía botánica: *Arundo donax*, la cual técnicamente no es un bambú sino cañahueca (Hachmeyer, en este volumen). También utilizando en *jula-jula* y *muquni.* Fibra de camélido.
Técnica de elaboración: La *suq'usa* crece en humedales de aguas permanentes o estacionales, mayormente en los Valles secos interandinos, cerca de los ríos. Las cañas son extraídas, secadas y cortadas con cuchillos caseros adaptados a las medidas preestablecidas. Después los tubos se pulen y se comprueban los sonidos empleando la memoria auditiva. Los seis tubos están sujetos a dos cañas partidas por la mitad, colocadas en posición horizontal a cada lado de los tubos mediante amarre con lana de camélido.



Descripción: Instrumentos de viento elaborados por una hilera de seis tubos de cañahueca cerrados en el extremo inferior. Están ordenados de mayor a menor, otorgándole figura de triángulo. Posiblemente se pueda asociar a la ejecución *arka-ira*. Los instrumentos tienen una pátina oscura debido al uso. Corresponde a la codificación SH 421.112.3. Es un instrumento aerófono, sin canal de insuflación, en juegos (tipo flauta de pan), abierto y cerrado.



Uso social: Se trata del instrumento más antiguo de la cultura Uru Chipaya. Se ejecuta en la temporada seca, entre mayo y octubre, específicamente en el tiempo de cosecha. Acompaña también a los responsables o pasantes de algunas celebraciones, sobre todo a la más importante de la comunidad (en julio) que corresponde a la fiesta de Santa Ana (Berenger, 2018: 0 min. 50 seg.).

Relaciones y remisiones: *iskina caja* (ID: 6056).

CATÁLOGO 34
MASHÚ:
ISKINA CAJA



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 6056.
Equivalencias: Caja o tambor (en español).
Tipo de instrumento: Membranófono.
Dimensiones: Caja: Alto 8,5 cm; lado AB 23,9 cm; lado BC 24,1 cm; lado CD 24,3 cm; lado DA 24,2 cm; diagonal AC 34 cm; diagonal BD 31 cm; peso 360 gr. Mazo: Largo 25 cm; ancho 2,3 cm; peso 9,89 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1973).
Procedencia: Santa Ana de Chipaya, provincia de Sabaya (antiguamente provincia Atahuallpa), departamento de Oruro.
Filiación cultural: Uru-Chipaya.
Materiales: Tablas de madera, cuero posiblemente de llama, cordero u oveja (Métraux, 1999: 127; Berenguer, 2018: 8) y lana de camélido.
Técnica de elaboración: La caja de resonancia está hecha de cuatro tablas de madera unidas por ensambles. Las membranas superior e inferior son de cuero curtido. Tiene los bordes perforados y un cordel elaborado con lana de camélido que une ambas membranas, envolviendo la caja en forma zigzagueante.





Descripción: Se trata de una caja cuadrangular con forma de marco que está hecha con tablas de maderas viejas. Los extremos superior e inferior están cubiertos por las membranas tensadas con lana de color blanco. El mazo es una barilla de madera que presenta en la cabeza una serie de telas envueltas para mejorar la percusión.

Uso social: La *iskina* caja acompaña al *mashu.* Se toca sujetándolo con la mano izquierda por el agarrador, mientras se golpea con la mano derecha. Antiguamente, los marcos de la caja de resonancia se elaboraban con madera de cactus (Berenger, 2018: 8).

Relaciones y remisiones: *Mashú* (ID: 5843).

CATÁLOGO 35

WAWQU OTSCH

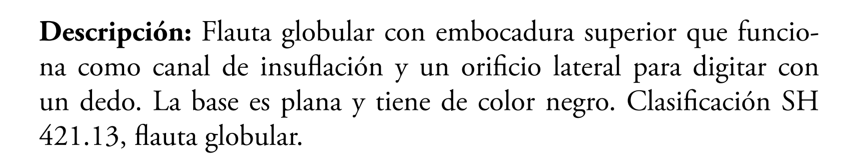


Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 8257.
Equivalencias: Flauta globular (en español).
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 5,5 cm; ancho 5,6 cm; profundidad 4,8 cm; peso 110,74 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirida en 1973).
Procedencia: Santa Ana de Chipaya, provincia Sabaya (antiguamente provincia Atahuallpa), departamento de Oruro.
Filiación cultural: Uru Chipaya.
Materiales: Arcilla con inclusiones minerales.
Técnica de elaboración: Modelado en cerámica, cocción por atmósfera reductora y pulido.





Descripción: Flauta globular con embocadura superior que funciona como canal de insuflación y un orificio lateral para digitar con un dedo. La base es plana y tiene de color negro. Clasificación SH 421.13, flauta globular.



Uso social: El sonido de esta flauta globular se denomina *qoqu*. Es semejante a un señuelo usado en las cazas rituales. En ocasiones íntimas, dentro de la comunidad, suele organizarse un conjunto musical de carácter ritual compuesto por un conjunto de instrumentos de viento llamado *wawqu*. "[…] consiste en un conjunto de siringas conformado por un instrumento de tres tubos, soplado por un maestro de ceremonia que tradicionalmente lo tocaba en alternancia con una vasija de arcilla, *otśch* [flauta globular]. Este conjunto se complementaba con uno a tres pares de siringas de dos tubos que venían a tocar en alternancia con la siringa del maestro conductor" (Bellenger, 2018: 7).



Relaciones y remisiones: ***Wawqu*** (ID: 5845 y 5344).

CATÁLOGO 36
WAWQU DE TRES TUBOS



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 5845ª.
Equivalencias: Siringas, zampoñas (en español); *siku* (en aymara).
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 13,8 cm; ancho más tablillas de sujeción 6 cm; ancho solo tubos 4,5 cm; peso 21 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Santa Ana de Chipaya, provincia Sabaya (antiguamente provincia Atahuallpa), departamento de Oruro.
Filiación cultural: Uru Chipaya.
Materiales: *Suq'usa* (en aymara); taxonomía botánica: *Arundo donax*, la cual técnicamente no es un bambú sino cañahueca (Hachmeyer, en este volumen). También es utilizando en *jula-jula* y *muquni*. Fibra de camélido.
Técnica de elaboración: La *suq'usa* crece en humedales de aguas permanentes o estacionales, mayormente en los Valles secos interandinos, cerca de ríos. Las cañas son extraídas, secadas y cortadas con cuchillos caseros adaptados a las medidas preestablecidas. Después se pulen los tubos y se comprueban los sonidos empleando la memoria auditiva. Los tres tubos están sujetos a dos cañas partidas por la mitad y colocadas en posición horizontal a cada lado de los tubos mediante amarre con lana de camélido.





Descripción: El instrumento consta de tres tubos con longitud desigual, acomodados de mayor a menor, formando una figura triangular. Cada tubo está abierto en el extremo superior y cerrado en el inferior. Los tres se encuentran sujetados a dos varillas de madera colocadas de manera horizontal mediante un amarre realizado con lana de camélido de color plomo. Corresponde a la codificación HS 421.112.3. Es un instrumento aerófono, sin canal de insuflación, en juegos (tipo flauta de pan) abierto y cerrado.

Uso social: Este instrumento ceremonial de tres tubos es ejecutado por el maestro de ceremonia que tradicionalmente lo tocaba en alternancia con el *otśch* (flauta globular). En ocasiones íntimas, dentro de la comunidad, suele organizarse un conjunto musical de carácter ritual compuesto por un grupo de instrumentos de viento llamado *wawqu*. "[…] Este conjunto se complementaba con uno a tres pares de siringas de dos tubos que venían a tocar en alternancia con la siringa del maestro conductor" (Bellenger, 2018: 7).

Relaciones y remisiones: *Wawqu* (ID:5845), *otśch* (ID: 8257).

CATÁLOGO 37
WAWQU DE DOS TUBOS



Fotografías: Archivo MUSEF.





Objeto ID: 5845b.
Equivalencias: Siringa, zampoña (en español) y *siku* (aymara).
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 12,7 cm; ancho 3,5 cm; peso 15 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Santa Ana de Chipaya, provincia Sabaya (antiguamente provincia Atahuallpa), departamento de Oruro.
Filiación cultural: Uru Chipaya.
Materiales: *Suq'usa* (en aymara); taxonomía botánica: *Arundo donax*, la cual técnicamente no es un bambú sino cañahueca (Hachmeyer, en este volumen). También utilizando en *jula-jula* y *muquni.*
Técnica de elaboración: La *suq'usa* crece en humedales de aguas permanentes o estacionales, mayormente en los Valles secos interandinos, cerca de los ríos. Las cañas son extraídas, secadas y cortadas con cuchillos caseros adaptados a las medidas preestablecidas. Luego se pulen los tubos y se comprueban los sonidos empleando la memoria auditiva. Los dos tubos están sujetos mediante un amarre con lana de camélido.



Descripción: Los dos instrumentos constan de igual cantidad de tubos con longitud desigual cada uno. Cada tubo está abierto en el extremo superior y cerrado en el inferior. Se encuentran sujetados mediante un amarre con lana de camélido de colores naturales (café, blanco y plomo). Corresponde a la codificación SH 421.112.3. Es un instrumento aerófono, sin canal de insuflación, en juegos (tipo flauta de pan), abierto y cerrado.



Uso social: Estos instrumentos de dos tubos complementan al instrumento de tres tubos que ejecuta el maestro que conduce el ritual sonoro del *wawqu* (Berenger, 2018: 7). En ocasiones íntimas, dentro de la comunidad, suele organizarse un conjunto musical de carácter ritual compuesto por un grupo de instrumentos de viento llamado *wawqu.* carácter ritual compuesto por un grupo de instrumentos de viento llamado *wawqu*. "[…] Este conjunto se complementaba con uno a tres pares de siringas de dos tubos que venían a tocar en alternancia con la siringa del maestro conductor" (Bellenger, 2018: 7).

Relaciones y remisiones: *Wawqu* (ID:5344), *otśch* (ID: 8257).

CATÁLOGO 38

SIKURA



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 5017, 28453.
Equivalencias: *Phusa, sicura* (en aymara), *antara* (en quechua) y zampoña, conjunto de flautas de pan, siringa, carrizos (en español).
Tipo de instrumentos: Aerófonos.
Dimensión: Objeto ID 5017 (*siku* chipaya): Largo 23,5 cm; ancho 21,9 cm; peso 130 gr
Objeto ID 28453 (*siku* chipaya): Largo 23 cm; ancho solo tubos 20 cm; ancho con tablillas de sujeción 22 cm; peso 135 gr
Filiación cultural: Uru Chipaya.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1973).
Procedencia: Santa Ana de Chipaya, provincia Sabaya (antiguamente provincia Atahuallpa), departamento de Oruro.
Materiales: En aymara *Chhalla* o *sikuchhalla* (caña para zampoña). Bambú leñoso de la familia de las gramíneas (*Poaceae*); taxonomía botánica: *Rhipidocladum*. (Hachmeyer, en este volumen). Y lana sintética empleada para sujetar los tubos de bambú.
Técnica de elaboración: Las cañas son extraídas del Valle subtropical yungueño al noreste de la ciudad de La Paz. Antes de iniciar los bambúes pasan por un largo tratamiento. Después, poco a poco, son cortados en un extremo del tubo (boquilla) hasta "afinar" cada uno. Los tubos de la fila tonal fueron envueltos con un cordón de tendón en la parte superior e inferior, mientras que los tubos de la fila de resonadores presentan cortes oblicuos en la parte inferior. Ambas filas de tubos están sujetas a dos cañas partidas en posición horizontal mediante un amarre con lana de camélido.



Descripción: *Taks* es el nombre chipaya de la sicura (Métraux, 1999: 131). Tiene una hilera con 15 tubos cerrados en el extremo inferior, presentan envolturas con tendón en ambos extremos de cada tubo. La fila tonal está acoplada a una fila de resonadores con tubos abiertos que presentan cortes rectos en la parte superior y oblicuos en la inferior. Todos los tubos están ordenados por tamaño, de mayor a menor. Ambas filas están sujetadas mediante amarre con lana blanca a dos cañas partidas y colocadas en posición horizontal en la parte superior del instrumento. Corresponde a la codificación SH 421.112.3. Es un instrumento aerófono, sin canal de insuflación, en juegos (tipo flauta de pan), abierto y cerrado.



Uso social: "Pocos son los chipaya que tocan siringa y los que sabían hacerlo, habían aprendido este arte de los aimaras" (Métraux, 1999: 131). Uno de los motivos principales que tienen los chipaya para ejecutar música es reconocer y agradecer los favores de la naturaleza, suplicando por la buena abundancia, como también para que la lluvia no falte ni se exceda hasta causar inundaciones. Actualmente, con la introducción del folklore, la música chipaya está siendo olvidada (Heredia, 2013: 62).

Relaciones y remisiones: Posiblemente acompañado del *siku* (ID: 5017, 28453)

CATÁLOGO 39
SIKURA BOMBO



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 4678.
Equivalencias: Bombo (en español) y *wankara* (en aymara).
Tipo de instrumento: Membranófono.
Dimensiones: Bombo: Alto 29,3 cm; eje mayor externo superior 33 cm; circunferencia 102 cm; peso 1820 gr.
Mazo: Longitud 29,5 cm; peso 26,49 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Santa Ana de Chipaya, provincia Sabaya (antiguamente provincia Atahuallpa), departamento de Oruro.
Filiación cultural: Uru Chipaya.
Materiales: Madera posiblemente de cardo (Cavour, 2010: 243) y cuero posiblemente de llama o cordero (Métraux, 1999: 127).
Técnica de elaboración: El cuerpo está formado por una pieza de madera flexible que es encorvada hasta formar un aro; según Métraux el mismo es asegurado con tarugos. Luego se cubre enteramente con piel de cordero o llama, que se mantiene tensada mediante un lazo de cuero que es amarrado de manera zigzagueante a un costado del instrumento (1999: 127).





Descripción: Tambor de cuerpo cilíndrico que tiene la particularidad de estar cubierto por varios cueros; las membranas de cuero de ambos extremos se juntan mediante sujeción con un cordel de cuero que atraviesa ambos cueros perforados en forma de zigzag. Encima tiene otro cuero que cubre esta sujeción a manera de faja. En la terminación de esta última unión se encuentra otro cordel de cuero que permite sujetar el instrumento. Tiene mazo de madera, con un pequeño óvalo elaborado con tela y lana, que culmina en una pequeña borla de lana.

Uso social: Según Cavour, es uno de los membranófonos más bellos y originales de la instrumusicografía boliviana. El bombo fue incorporado para acompañar al *lichiwayu* y al *pinkillu* en las fiestas patronales de Santiago Apóstol (25 de julio) y Santa Ana (26 de julio) (Cavour, 2010: 242). El instrumento se sujeta con la mano izquierda del agarrador que tiene y se golpea con la mano derecha mediante una baqueta que termina en una bolita elaborada con trapos (Métraux, 1999: 127).

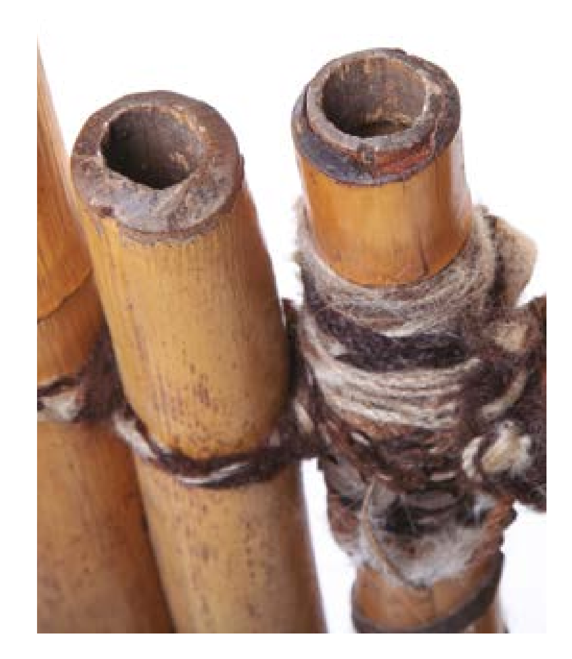
Relaciones y remisiones: *Qina lichiwayu* (ID: 28473, 28474, 28475) y *pinkillu* (ID: 28471).

CATÁLOGO 40

JULA JULA: MACHU IRA Y *MACHU ARKA*



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 28452, 28451.
Equivalencias generales: *wauku, julu julu* (en aymara); *suqusus, suqhu* (en quechua), flauta de pan y siringa (en español).
Tipo de instrumentos: Aerófonos.
Dimensiones: Objeto ID 28452 *(Machu ira)*: Alto 104 cm; ancho 7,9 cm; peso 370 gr. Objeto ID 28451 *(Machu arka)*: Alto 109,2 cm; ancho 13 cm; peso 480 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Ejecutado en Culta, provincia Eduardo Abaroa, departamento de Oruro. Fue elaborado en Aiquile, provincia Campero, departamento de Cochabamba. (Ficha de registro Museo Nacional de Arte Popular, 1974).
Filiación cultural: Aymara y quechua **.**
Materiales: Caña de *suq'usa* y fibra de camélido.
Técnica de elaboración: Construido con tres tubos de cañahueca (*ira*) y cuatro tubos de cañahueca (*arka*), los cuales, en el extremo superior, están perforados longitudinalmente. Cada tubo es cortado con una medida diferente y luego son ordenados en fila de mayor a menor. Posteriormente, fueron sujetados mediante amarre con lana de camélido.



Descripción: *Jula jula* construido con una variedad de caña llamada *suq'usa,* de color amarillento vidrioso. La misma se caracteriza por tener nudos a corta distancia unos de otros. El instrumento no tiene canal de insuflación. Se trata de tres tubos (*ira*) y cuatro tubos (*arka*) perforados longitudinalmente en el extremo superior. Cada uno tiene una medida diferente. Están ordenados de mayor a menor y sujetados con lanas de camélido de colores naturales (café y blanco). Los instrumentos *ira* se encargan de guiar a los instrumentos *arka,* que deben responder. Este par es el que inicia la tonada y son los más grandes en la tropa que comprende cuatro tamaños. Clasificación SH 421.112.3 (Mújica, 2011: 1).



Uso social: Los *jula jula arka* e *ira* son tocadas en tropa bajo la técnica dialogada y sin percusiones. En las fiestas la música de *jula jula* es alternada por charangos y *qhunqutas* que se tocan en los intermedios. La música del *jula jula* es vigorosa y de esencia guerrera, pues su ritmo es el de una marcha solemne. Los hombres y mujeres bailan y, a su vez, ellas cantan agitando sus banderas blancas. Todos realizan coreografías serpenteantes y circulares, que, de rato en rato, cambian de dirección (Gutiérrez y Gutiérrez, 2017: 181 y 182). Suele ejecutarse en época seca por veinte músicos divididos en dos bandos: Unos empiezan y los otros responden, estableciendo un diálogo (Cavour, 2010: 56).

Relaciones y remisiones: *Mala ira* (ID: 28484); *mala arka* (ID: 28483); *ch'ili ira* (ID: 5085); *ch'ili arka* (ID: 5088); *tijli ira* (ID: 5090) y *tijli arka* (ID: 5088).

CATÁLOGO 41

JULA JULA:
MALI IRA Y *MALI ARKA*



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 28484; 28483.
Equivalencias generales: *wauku, julu julu* (en aymara); *suqusus, suqhu* (en quechua) y flauta de pan (en español).
Tipo de instrumentos: Aerófonos.
Dimensiones: Objeto ID 28484 (*mali ira*): Largo 58,5 cm; ancho 7,7 cm; peso 150 gr. Objeto ID 28483 (*mali arka*): Alto 64,4 cm; ancho 9,5 cm; peso 190 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Ejecutado en Culta, provincia Eduardo Abaroa, departamento de Oruro. Fue elaborado en Aiquile, provincia Campero, departamento de Cochabamba. (Ficha de registro Museo Nacional de Arte Popular, 1974).
Filiación cultural: Aymara y quechua.
Materiales: Caña de *suq'usa* y fibra de camélido.
Técnica de elaboración: Construido con tres tubos de cañahueca (*ira*) y cuatro tubos de cañahueca (*arka*), están perforados longitudinalmente en el extremo superior. Cada tubo es cortado con una medida diferente y luego fueron ordenados en fila de mayor a menor. Posteriormente, los sujetaron mediante un amarre con lana de camélido.



Descripción: El *jula jula* está construido por una variedad de caña llamada *suq'usa,* de color amarillento vidrioso. La misma se caracteriza por tener nudos a corta distancia unos de otros. El instrumento no cuenta con un canal de insuflación. Se trata de tres tubos (*ira*) y cuatro tubos (*arka*) perforados longitudinalmente en el extremo superior; cada uno tiene una medida diferente, ordenados de mayor a menor y sujetados con lanas de camélido de colores naturales (café y blanco). Los instrumentos *ira* se encargan de guiar a los instrumentos *arka,* que deben responder. Este par de instrumentos son de tamaño mediano dentro de la tropa que comprende cuatro tamaños. Clasificación SH 421.112.3. (Mújica, 2011: 1).



Uso social: Los *jula jula arka* e *ira* son tocados en tropa bajo la técnica dialogada y sin percusiones. En las fiestas la música de *jula jula* es alternada por charangos y *qhunqutas* que se tocan en los intermedios. La música del *jula jula* es vigorosa y de esencia guerrera, pues su ritmo es el de una marcha solemne. Los hombres y mujeres bailan y, a su vez, ellas cantan agitando sus banderas blancas. Todos realizan coreografías serpenteantes y circulares, que de rato en rato cambian de dirección (Gutiérrez y Gutiérrez, 2017: 181 y 182). Suele ejecutarse en época seca por veinte músicos divididos en dos bandos: Unos empiezan y los otros responden, estableciendo un diálogo (Cavour, 2010: 56).

Relaciones y remisiones: *Machu ira* (ID: 28452); *machu arka* (ID: 28451); *ch'ili ira* (ID: 5085); *ch'ili arka* (ID: 5088); *tijli ira* (ID: 5090); *tijli arka* (ID: 5088).

CATÁLOGO 42

JULA JULA: CH'ILI IRA Y *CH'ILI ARKA*



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 5090, 5088.
Equivalencias: *Wauku, julu julu* (en aymara); *suqusus, suqhu* (en quechua) y flauta de pan (en español).
Tipo de instrumento: Aerófonos.
Dimensiones: Objeto ID 5085 (*Ch'ili ira*): Largo 26 cm; ancho 6 cm; peso 40 gr. Objeto ID 5091 (*ch'ili arka*): Largo 30,2 cm; ancho 7,6 cm; peso 60 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Ejecutado en Culta, provincia Eduardo Abaroa, departamento de Oruro. Elaborado en Aiquile, provincia Campero, departamento de Cochabamba. (Ficha de registro Museo Nacional de Arte Popular, 1974).
Filiación cultural: Aymara y quechua.
Materiales: Caña de *suq'usa* y fibra de camélido.
Técnica de elaboración: Construido con tres tubos de cañahueca (*ira*) y cuatro tubos de cañahueca (*arka*), están perforados longitudinalmente. Cada tubo fue cortado con una medida diferente y luego ordenados en fila de mayor a menor. Posteriormente, fueron sujetados mediante un amarre con lana de camélido.



Descripción: *Jula jula* fue construido con una variedad de caña llamada *suq'usa (*de color amarillento vidrioso). La misma se caracteriza por tener nudos a corta distancia unos de otros. El instrumento no tiene canal de insuflación. Se trata de tres tubos (*ira*) y cuatro tubos (*arka*) perforados longitudinalmente en el extremo superior. Cada uno tiene una medida diferente, ordenados de mayor a menor y sujetados con lanas de colores naturales (café y blanco), provenientes de camélidos. Los instrumentos *ira* se encargan de guiar a los instrumentos *arka,* que deben responder. *Arka* e *ira* son instrumentos considerados pequeños dentro de la tropa, la cual contiene tres tamaños. Clasificación SH 421.112.3. (Mújica, 2011: 1).



Uso social: Los *jula jula arka* e *ira* son tocados en tropa bajo la técnica dialogada y sin percusiones. En las fiestas, la música *jula jula* es alternada por charangos y *qhunqutas* que se tocan en los intermedios. La música del *jula jula* es vigorosa y de esencia guerrera, pues su ritmo es el de una marcha solemne. Los hombres y mujeres bailan y, a su vez, ellas cantan agitando sus banderas blancas. Todos realizan coreografías serpenteantes y circulares que, de rato en rato, cambian de dirección (Gutiérrez y Gutiérrez, 2017: 181 y 182). Suele ejecutarse en época seca por veinte músicos divididos en dos bandos: Unos empiezan y los otros responden, estableciendo un diálogo (Cavour, 2010: 56).

Relaciones y remisiones: *Machu ira* (ID: 28452); *machu arka* (ID: 28451); *mala ira* (ID: 28484); *mala arka* (ID: 28483); *tijli ira* (ID: 5090); *tijli arka* (ID: 5088).

CATÁLOGO 43

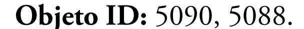
JULA JULA:
TIJLI IRA Y *TIJLI ARKA*





Fotografías: Archivo MUSEF.





Objeto ID: 5090, 5088.
Equivalencias: *Wauku, julu julu* (en aymara); *suqusus, suqhu* (en quechua) y flauta de pan (en español).
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Objeto ID 5090 (*tijli ira*): Largo 13,7 cm; ancho 4,5 cm; peso 40 gr. Objeto ID 5088 (*tijli arka*): Largo 15,6 cm; ancho: 5,5 cm; peso 50 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Ejecutado en Culta, provincia Eduardo Abaroa, departamento de Oruro. Fue elaborado en Aiquile, provincia Campero, departamento de Cochabamba. (Ficha de registro Museo Nacional de Arte Popular, 1974).
Filiación cultural: Aymara y quechua.
Materiales: Caña de *suq'usa* y lana de camélido (fibra animal).
Técnica de elaboración: Construido con tres tubos de cañahueca (*ira*) y cuatro tubos de cañahueca (*arka*), están perforados longitudinalmente en el extremo superior. Cada tubo fue cortado con una medida diferente y luego fueron ordenados en fila de mayor a menor. Posteriormente, los sujetaron mediante un amarre de lana de camélido.



Descripción: El *jula jula* fue construido con una variedad de caña llamada *suq'usa* (de color amarillento vidrioso). La misma se caracteriza por tener nudos a corta distancia unos de otros. El instrumento no tiene canal de insuflación. Se trata de tres tubos (*ira*) y cuatro tubos (*arka*), perforados longitudinalmente en el extremo superior. Cada uno tiene una medida diferente y fueron ordenados de mayor a menor y sujetados con lanas de camélido de colores naturales (café y blanco). Los instrumentos *ira* se encargan de guiar a los instrumentos *arka,* que deben responder. Se trata del par de instrumentos más pequeño de la tropa que comprende cuatro tamaños. Clasificación SH 421.112.3. (Mújica, 2011: 1).

Uso social: Los *jula jula*, *arka* e *ira* son tocadas en tropa bajo la técnica dialogada y sin percusiones. En las fiestas la música de *jula jula* es alternada por charangos y *qhunqutas* (que se tocan en los intermedios). La música del *jula jula* es vigorosa y de esencia guerrera, pues su ritmo es el de una marcha solemne. Los hombres y mujeres bailan y, a su vez, ellas cantan agitando sus banderas blancas. Todos realizan coreografías serpenteantes y circulares, que de rato en rato cambian de dirección (Gutiérrez y Gutiérrez, 2017: 181 y 182). Suele ejecutarse en época seca por veinte músicos divididos en dos bandos: Unos empiezan y los otros responden, estableciendo un diálogo (Cavour, 2010: 56).



Relaciones y remisiones: *Machu ira* (ID: 28452); *machu arka* (ID: 28451); *mala ira* (ID: 28484); *mala arka* (ID: 28483); *ch'ili ira* (ID: 5085); *ch'ili arka* (ID: 5088).

CATÁLOGO 44

MUSIÑU: SALLIWA



Fotografías: Archivo MUSEF.







Objeto ID: 25086.
Equivalencias: *mohoceño, mojceño; moxeño; moceño, citeño, chalwiri; ayquri* (en aymara); *pinkillu* (en aymara y quechua) y paceño (en español) (Cavour, 2010: 137; Civallero, 2017b: 25).
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Cuerpo mayor 124 cm; *paltjata* 68 cm.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 2007).
Procedencia: Construido en la comunidad de Walata Grande, provincia Omasuyos. Se ejecuta en todas las provincias del departamento de La Paz.
Filiación cultural: Aymara.
Materiales: Caña de *tuquru,* caña de *suq'usa*, madera mara, hilo de algodón y alambre metálico.
Técnica de elaboración: Primero se seleccionan las cañas (cuerpo mayor y *paltjata*) con el grosor y tamaño apropiado. Después de hacerlas secar inicia el trabajo de construcción. El *luriri* (constructor de instrumento), generalmente es de Walata Grande. Trabaja sobre piedra plana o sobre su muslo. Allí se cortan las cañas con un cuchillo a la medida elegida y raspando la superficie. Después se la caña quema ligeramente para hacerla más resistente. Luego se marcan y perforan los orificios y la ventana para refilarlos junto al bisel y la embocadura. El tamaño de los orificios depende del grosor de la caña. Posteriormente, se elabora el sistema de aeroconducto realizando los orificios que permiten colocar el "boquillo" que conecta al cuerpo mayor con la *paltjata* mediante un cilindro de madera tallada. Finalmente, se procede a limpiar el interior de la caña (Gutiérrez y Gutiérrez, 2009: 229; Cavour, 2010: 137).

Descripción: El instrumento tiene una caña principal gruesa de *tuquru* (cuerpo mayor) con cinco orificios de digitación situados en la parte frontal y dos laterales de afinación a cada lado. En la parte posterior superior tiene una ventana cuadrangular y un aro metálico que evita las rajaduras en la caña. Debido a sus grandes dimensiones, debe soplarse a través de un conducto auxiliar de caña de *suq'usa* llamado *paltjata* ("bifurcado"), que presenta un agujero que sirve como embocadura. "Este tubo, bien sujeto al cuerpo principal, conduce el aire desde una pequeña embocadura circular hasta una pieza de madera cilíndrica que obtura completamente el extremo proximal del cuerpo principal del instrumento. Dentro de tal pieza está excavado el aeroconducto, que concentra el aire sobre el bisel" (Civallero, 2017b: 27). Ambas cañas refuerzan su unión con amarre de hilo de algodón. Se ejecuta como flauta traversa, es decir de manera horizontal.

Uso social: Instrumento ejecutado en época de lluvias desde que se recibe Todos Santos o el Día de Muertos (noviembre) hasta finalizar el Carnaval (febrero-marzo). Los músicos aprenden a soplarlo a partir de los diez años y suele ser ejecutado por jóvenes. En la mohoceñada, las melodías ejecutadas son: *Wayñu, kullma,* pasacalle, diana y marcha, entre otros (Gutiérrez y Gutiérrez, 2009: 229). La tropa o grupo de músicos varía según la comunidad. En este caso, todo el conjunto tiene medida de 90 cm y está compuesto de tres tamaños. Al respecto, Cavour identificó cinco tamaños de instrumentos: "*salliba* contrabajo", "*salliba* bajo", "erazo", "requinto" y "*chijta*" (Cavour, 2010: 132). El *salliba* contrabajo y *salliba* bajo son los instrumentos más grandes y se encargan de guiar a la tropa. Son parte de la tropa las cajas (tambores) y una *chirimiya* o clarineta.

Relaciones y remisiones: ID: 25087, 25088, 25089, 25090, 25091, 25092, 25093, 25094, 25095, 25096, 25097.

CATÁLOGO 45
MUSIÑU:
ERAZO



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 25092
Equivalencias: *mohoceño, mojceño; moxeño; moceño, citeño, halwiri; ayquri* (en aymara); *pinkillu* (en aymara y quechua.); paceño (en español) (Cavour, 2010: 137; Civallero, 2017b: 25).
Tipo de instrumento: Aerófono
Dimensiones: Largo 92 cm.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 2007).
Procedencia: Construido en la localidad de Walata Grande, provincia Omasuyos, departamento de La Paz. Se ejecuta en todas las provincias del departamento de La Paz.
Filiación cultural: Aymara.
Materiales: Caña de *tuquru*, madera mara y alambre metálico.
Técnica de elaboración: Primero se selecciona una caña con el grosor y tamaño apropiado. Después de hacerla secar se inicia el trabajo de construcción. El *luriri* (constructor de instrumento), generalmente es de Walata Grande (provincia Omasuyos), trabaja sobre piedra plana o sobre su muslo. Allí se cortan las cañas con un cuchillo a la medida elegida y luego se raspa la superficie. Después la caña se quema ligeramente para hacerla más resistente. Entonces se marcan y perforan los orificios y la ventana para después ser refilarlos junto al bisel y la embocadura. El tamaño de los orificios depende del grosor de la caña. Finalmente, se procede a limpiar el interior de la caña (Gutiérrez y Gutiérrez, 2009: 229; Cavour, 2010: 137) y se envuelve la parte superior con un alambre metálico, en forma de anillo, para que la caña no sé raje.



Descripción: Instrumento de viento con forma tubular, ventana cuadrangular y tapón de madera. Tiene seis orificios frontales de digitación y cuatro laterales de afinación, dos a cada lado. Todos los orificios son circulares. El extremo inferior está taponado por el nudo natural de la caña con un pequeño orificio. Este instrumento se ejecuta de manera vertical y tiene tamaño mediando dentro de la tropa.



Uso social: Instrumento ejecutado en época de lluvias desde que se recibe la fiesta del Todos Santos o el Día de Muertos (noviembre) hasta finalizar el Carnaval (febrero-marzo). Los músicos generalmente aprenden a tocarlo a partir de los diez años y suele ser ejecutado por jóvenes. En la mohoceñada, las melodías ejecutadas son: *Wayñu*, *kullma*, pasacalle, diana, marcha, entre otros (Gutiérrez y Gutiérrez, 2009: 229). La "ropa o grupo de músicos varía según la comunidad. Al respecto, Cavour identificó cinco tamaños de instrumentos: "*Salliba* contrabajo", "*salliba* bajo", "erazo", "requinto" y "*chijta*" (Cavour, 2010: 132). Las cajas (tambores) son parte de la tropa, además de una *chirimiya* o clarinete.

Relaciones y remisiones: ID: 25086, 25087, 25088, 25089, 25090, 25091, 25093, 25094, 25095, 25096, 25097.

CATÁLOGO 46

MUSIÑU:

REQUINTO



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 25094.
Equivalencias: *mohoceño, mojceño; moxeño; moceño, citeño, chalwiri; ayquri* (en aymara); *pinkillu* (en aymara y quechua) y paceño (en español) (Cavour, 2010: 137; Civallero, 2017b: 25).
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 61 cm.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 2007).
Procedencia: Construido en la localidad de Walata Grande, provincia Omasuyos, departamento de La Paz. Se ejecuta en todas las provincias del departamento de La Paz.
Filiación cultural: Aymara.
Materiales: Caña de *tuquru*, madera de mara y alambre metálico.
Técnica de elaboración: Primero se selecciona una caña con el grosor y tamaño apropiado. Después de hacerla secar inicia el trabajo de construcción. El *luriri* (constructor de instrumento) por lo general es de Walata Grande (provincia Omasuyos), trabaja sobre piedra plana o sobre su muslo. Allí se cortan, a la medida elegida, las cañas con un cuchillo, y luego se raspa la superficie. Después la caña se quema ligeramente para hacerla más resistente. Entonces, se marcan y perforan los orificios y la ventana, para después refilarlos junto al bisel y la embocadura. El tamaño de los orificios depende del grosor de la caña. Finalmente, se procede a limpiar el interior de la caña (Gutiérrez y Gutiérrez, 2009: 229; Cavour, 2010: 137).



Descripción: Es un instrumento con las mismas características del erazo: Forma tubular, ventana cuadrangular y tapón. Seis orificios frontales de digitación y cuatro laterales de afinación, dos a cada lado. Todos los orificios son circulares. El extremo inferior está taponado por un nudo natural de la caña y tiene un pequeño orificio. Este instrumento se ejecuta de manera vertical. Es pequeño dentro de la tropa.



Uso social: Instrumento ejecutado en época de lluvias, desde que se recibe la fiesta del Todos Santos o Día de Muertos (noviembre) hasta finalizar el Carnaval (febrero-marzo). Los músicos generalmente aprenden a ejecutarlo a partir de los diez años y suele ser ejecutado por jóvenes. En la mohoceñada, las melodías ejecutadas son: *Wayñu, kullma*, pasacalle, diana, marcha, entre otros (Gutiérrez y Gutiérrez, 2009: 229). La tropa, o grupo de músicos, varía según la comunidad. Al respecto, Cavour identificó cinco tamaños de instrumentos: "*salliba* contrabajo", "*salliba* bajo", "erazo", "requinto" y "*chijta*" (Cavour, 2010: 132). Las cajas (tambores) son parte de la tropa, además de la *chirimiya* o clarinete.

Relaciones y remisiones: ID: 25086, 25087, 25088, 25089, 25090, 25091, 25092, 25093, 25095, 25096, 25097.

CATÁLOGO 47

ALMA *PINKILLU*: *TAYKA* Y *MALA*



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 24884, 24886.
Equivalencia: *Qina* (aymara); *muquni* (nombre en Walata Grande) y *huayro* (nombre en Achacachi) (Gutiérrez y Gutiérrez, 2009: 216). Flauta de pan (en español).
Tipo de instrumentos: Aerófono.
Dimensiones: Objeto ID 24884 (*alma pinkillu tayka*): Largo 38, 5 cm. Objeto ID 24886 (*alma pinkillu mala*): Largo 32 cm.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 2007).
Filiación cultural: Aymara.
Procedencia: Construidos en la localidad de Walata Grande, provincia Omasuyos, departamento de La Paz. Su ejecución está difundida en todo el Altiplano boliviano.
Materiales: Cañahueca de *suq'usa.*
Técnica de elaboración: Caña de *tuquru* o *suq'usa* cortada y agujereada. Generalmente se elabora en la población de Walata Grande (Provincia Omasuyus) (Gutiérrez y Gutiérrez, 2009: 216).





Descripción: Ambos *pinkillu* se caracterizan por tener el extremo inferior abierto, el extremo superior con tapa o tapón y se conserva el nudo de la caña al centro del instrumento. Tiene una ventana cuadrangular y seis orificios de digitación. Se ejecutan en tropa. Según los hermanos Gutiérrez, tiene dos registros: *Tayka* (ID: 24884) y *mala* (ID: 24886), es decir, grande y mediano, respectivamente (2009: 216).

Uso social: La interpretación de este instrumento se realiza, principalmente, entre el 1 y 3 de noviembre durante la fiesta de Todos Santos o Día de Muertos, siendo un *pinkillu* destinado a los difuntos. Empieza a ser interpretada a finales de octubre, a modo de ensayo y, en la ciudad de La Paz, se prolonga hasta la fiesta de Ñatitas (calaveras) el 8 de noviembre. Esta música es exclusiva del culto a los difuntos.

Relaciones y remisiones: ID: 24882, 24883, 24885, 27887 y caja.

CATÁLOGO 48

PINKALLU CARNAVAL: *USHNI*



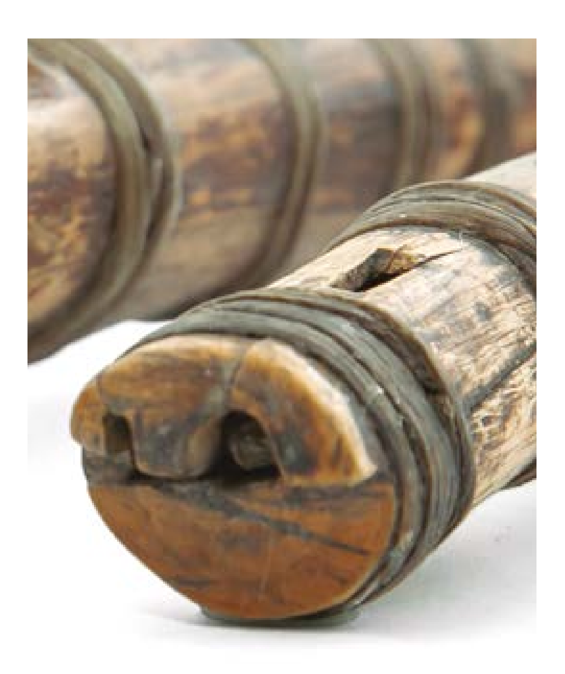


Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 5840, 5841
Equivalencias: *Pinkillu*, *pinquillo* (en aymara); *usñi pinkillu, chutu chutu* (en quechua); flauta de pan y siringa (en español).
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Objeto ID 5840 (*ushni pinkallu* o "grande" en castellano): Largo 49 cm; eje mayor externo proximal 3,4 cm; eje mayor externo distal 3,6 cm; peso 220 gr. Objeto ID 5841 (*ushni pinkallu* o "pequeño" en castellano): Largo 36,2 cm; eje mayor externo proximal 2,7 cm; eje mayor externo distal 2,2 cm; peso 116 gr.
Periodo: Desconocido.
Procedencia: Santa Ana de Chipaya, provincia de Sabaya (antiguamente provincia Atahuallpa), departamento de Oruro.
Filiación cultural: Uru Chipaya**.**
Materiales: Variedad de caña *qiru* y tendón de llama o buey (Bellenger, 2018).
Técnica de elaboración: Se elige la rama de madera con el grosor y tamaño apropiado, se la seca y posteriormente se la parte por la mitad para que sea ahuecada. Después se perfora la ventana y los orificios de digitación. Finalmente, es unido o enrollado por secciones con tendones de buey o llama, los cuales son remojados durante un periodo largo.





Descripción: Flautas curveadas con canal de insuflación, tapón y seis orificios digitales. Se trata de dos registros con diferentes tamaños, uno más grande que el otro (fueron identificados por los hermanos Gutiérrez en 2010) (Gutiérrez y Gutiérrez, 2017: 88).

Uso social: En la época del Carnaval aparecen los conjuntos *ushni chut pinkallu,* asociados a la temporada de lluvia, de noviembre a marzo. "El ejecutante busca, por su sonido característico, hacer "llorar el instrumento" (Bellenger, 2018: 19).

Relaciones y remisiones: *Iskina caja* (ID: 6056) y *thojti* (ID: 4680).

CATÁLOGO 49

PINKALLU CARNAVAL: *THOJTI*



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 4680.
Equivalencias: *Pututu* (en aymara y quechua); trompeta (en español).
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 20,7 cm; alto 6,5 cm; eje mayor externo distal 6,3 cm; peso 80 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Santa Ana de Chipaya, provincia de Sabaya (antiguamente provincia Atahuallpa), departamento de Oruro.
Filiación cultural: Uru Chipaya.
Materiales: Cuero, caña de *tuquru* y tendón de vaca o camélido.
Técnica de elaboración: Cuero repujado en forma de cuerno de vaca. La embocadura está hecha con un pedazo de caña de *tuquru* sujetada con un cordón de tendón de vaca o camélido.



Descripción: *Thojti* es una trompeta chipaya elaborada con cuero repujado. En este caso, tal vez se trate de la cola de una vaca. El instrumento imita la forma de un cuerno de este animal. La embocadura está hecha con un pedazo cortado de caña de *tuquru,* sujetado mediante un amarre con cordón de tendón de vaca o camélido. La terminación de este instrumento, tradicionalmente, es elaborado con el cuerno de la vaca. Lleva la punta recortada y tiene una prolongación construida con un trozo de la cola ya seca de un bovino (Metraux, 1999: 128).



Uso social: "Se usan en la celebración de ciertas fiestas relacionadas con la vegetación y la fertilidad de la tierra. Se colocan entonces dos de estos instrumentos delante de los atados de paja adornados con hondas de color, 'chuspas' y guirnaldas de quesos y panes que simbolizan los bienes futuros que los chipayas esperan obtener de sus dioses. El que preside la ceremonia, los toca de vez en cuando, produciendo una especie de mugido prolongado que recuerda el ruido de la tempestad. Como esta música se acompaña de ruidos bucales que imitan el silbido del viento, se puede suponer, con cierto fundamento, que las trompetas chipayas eran accesorios de un rito de magia imitativa destinado a provocar la caída de la lluvia" (Métraux, 1931: 25).

Relaciones y remisiones: *Iskina caja* (ID: 6056), *usñi pinkillu* (ID: 5840, 5841)

CATÁLOGO 50
TARKA ANATA: TAYKA

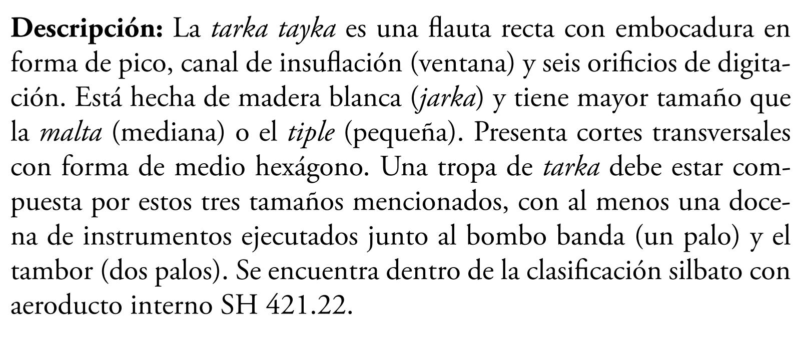


Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 4980.
Equivalencias: Flauta con tapa (en español). En las comunidades de Pampa Aullagas la llaman *pinkillu* (Arnaud, 2010: 79).
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 49,8 cm; ancho 5 cm; alto 4,2 cm; peso 370 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1996).
Procedencia: Pampa Aullagas, provincia Ladislao Cabrera, departamento de Oruro.
Filiación cultural: Aymara.
Materiales: Madera de *tarko* (*jarka*).
Técnica de elaboración: Se elabora de manera manual, algunas veces con ramas que tengan el grosor indicado; en otras ocasiones con madera torneada. En Pampa Aullagas la perforación del conducto interno se realiza "quemando con hierros (moldes)". Luego se realizan los cortes transversales para delimitar las partes cuadradas y curveadas donde se perforan los orificios laterales. Finalmente, se construyen la ventana, la tapa y se regulan los orificios mediante pruebas (Arnaud, 2010: 74).





Descripción: La *tarka tayka* es una flauta recta con embocadura en forma de pico, canal de insuflación (ventana) y seis orificios de digitación. Está hecha de madera blanca (*jarka*) y tiene mayor tamaño que la *malta* (mediana) o el *tiple* (pequeña). Presenta cortes transversales con forma de medio hexágono. Una tropa de *tarka* debe estar compuesta por estos tres tamaños mencionados, con al menos una docena de instrumentos ejecutados junto al bombo banda (un palo) y el tambor (dos palos). Se encuentra dentro de la clasificación silbato con aeroducto interno SH 421.22.



Uso social: La *tarka* se ejecuta desde Todos Santos hasta Carnaval, entre noviembre y mediados de marzo, durante el tiempo de lluvias que en aymara es conocido como *jallu pacha*. La música y danza de la *tarkeada* está relacionada con las almas que conviven con los vivos durante este tiempo (Arnaud, 2007: 34). Sin embargo, existen lugares como la Marka Salinas (Oruro), donde se tocan durante junio. Su nombre aymara es una metáfora de la voz de los hombres cuando pasan de la adolescencia a la juventud (Cavour, 2010: 126).

Relaciones y remisiones: *Tarka anata malta* (ID: 4879); *tarka anata tiple* (ID: 4977).

CATÁLOGO 51

TARKA ANATA: MALTA

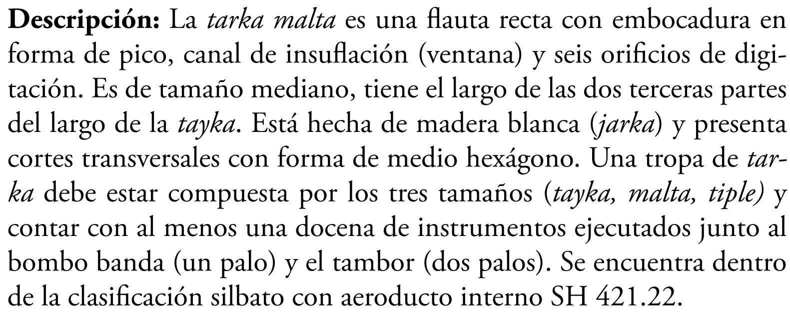


Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 4979.
Equivalencias: *Tarka mala* (en aymara); flauta con tapa (en español); en las comunidades de Pampa Aullagas la llaman *pinkillu* (Arnaud, 2010: 79).
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 38,6 cm; ancho 4,5 cm; alto 4 cm; peso 190 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1996).
Procedencia: Estancia Sacatiri, *ayllu* Challwiri, Marka Pampa Aullagas, provincia Ladislao Cabrera, departamento de Oruro.
Filiación cultural: Aymara
Materiales: Madera de *tarko* (*jarka*).
Técnica de elaboración: Elaborado de manera manual por Román Tórrez. (Ficha de registro, Museo de Arte Popular y Artesanías s.f). Para realizar las *tarkas*, algunas veces se utilizan ramas que tengan el grosor indicado; en otras ocasiones son maderas torneadas. En Pampa Aullagas la perforación del conducto interno se realiza "quemando con hierros (moldes)". Luego se realizan los cortes transversales para delimitar las partes cuadradas y curveadas donde se perforan los orificios laterales. Finalmente, se construyen la ventana, la tapa y se regulan los orificios mediante pruebas (Arnaud, 2010: 74).





Descripción: La *tarka malta* es una flauta recta con embocadura en forma de pico, canal de insuflación (ventana) y seis orificios de digitación. Es de tamaño mediano, tiene el largo de las dos terceras partes del largo de la *tayka*. Está hecha de madera blanca (*jarka*) y presenta cortes transversales con forma de medio hexágono. Una tropa de *tarka* debe estar compuesta por los tres tamaños (*tayka, malta, tiple)* y contar con al menos una docena de instrumentos ejecutados junto al bombo banda (un palo) y el tambor (dos palos). Se encuentra dentro de la clasificación silbato con aeroducto interno SH 421.22.



Uso social: La *tarka* se ejecuta desde Todos Santos hasta Carnaval, entre noviembre y mediados de marzo, durante el tiempo de lluvias que es conocido como *jallu pacha* en aymara. La música y danza de la *tarkeada* está relacionada con las almas que conviven con los vivos durante este tiempo (Arnaud, 2007: 34). Sin embargo, existen lugares como la Marka Salinas (Oruro) donde se ejecutan durante junio. Su nombre aymara es una metáfora de la voz de los hombres cuando pasan de la adolescencia a la juventud (Cavour, 2010: 126).

Relaciones y remisiones: *Tarka tayka* (ID: 4980), *tiple* (ID: 4978).

CATÁLOGO 52

TARKA ANATA: TIPLE

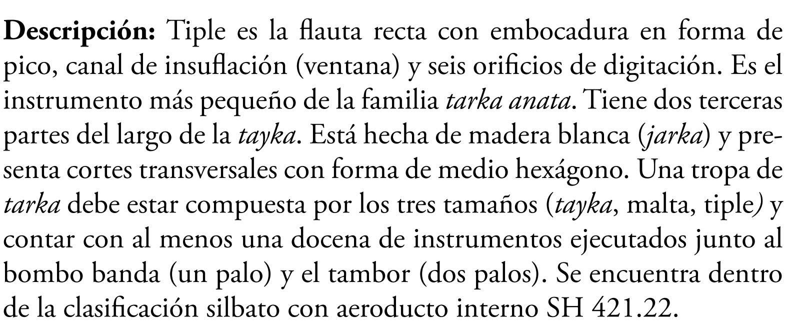


Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 4977
Equivalencias: *Chili* (aym.), flauta con tapa (esp.); en las comunidades de Pampa Aullagas, la llaman *pinkillu* (Arnaud, 2010: 79).
Tipo de instrumento: Aerófono
Dimensiones: Largo 25,7 cm; ancho 3,8 cm; alto 3,5 cm; peso 120 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1996)
Procedencia: Estancia Challa, Ayllu Suctita, Marka Pampa Aullagas, Provincia Ladislao Cabrera, Departamento de Oruro.
Filiación cultural: Aymara.
Materiales: Madera de tarko (*jarka*).
Técnica de elaboración: Elaborado de manera manual por Teodoro Rosales (Ficha de catalogación, Museo de Arte Popular y Artesanías s/f). Para realizar la *tarka*, algunas veces se utilizan ramas del grosor indicado; otras veces, maderas torneadas. En Pampa Aullagas, la perforación del conducto interno se realiza "quemando con hierros (moldes)". Luego se realizan los cortes transversales para delimitar las partes cuadradas, curveadas donde se perforan los orificios laterales. Finalmente, se construyen la ventana, la tapa y se regulan los orificios mediante pruebas (Arnaud, 2010: 74).

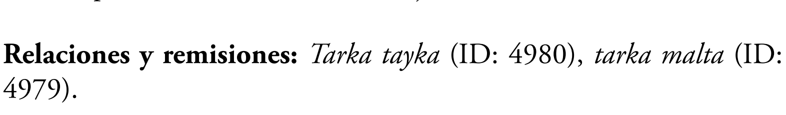




Descripción: Tiple es la flauta recta con embocadura en forma de pico, canal de insuflación (ventana) y seis orificios de digitación. Es el instrumento más pequeño de la familia *tarka anata*. Tiene dos terceras partes del largo de la *tayka*. Está hecha de madera blanca (*jarka*) y presenta cortes transversales con forma de medio hexágono. Una tropa de *tarka* debe estar compuesta por los tres tamaños (*tayka*, malta, tiple*)* y contar con al menos una docena de instrumentos ejecutados junto al bombo banda (un palo) y el tambor (dos palos). Se encuentra dentro de la clasificación silbato con aeroducto interno SH 421.22.



Uso social: La *tarka* se ejecuta desde Todos Santos hasta Carnaval, entre noviembre y mediados de marzo, durante el tiempo de lluvias que es conocido como *jallu pacha* en aymara. La música y danza de la *tarkeada* está relacionada con las almas que conviven con los vivos durante este tiempo (Arnaud, 2007: 34). Sin embargo, existen lugares como la Marka Salinas (Oruro) donde se ejecutan durante junio. Su nombre aymara se utiliza como metáfora de la voz de los hombres cuando pasan de la adolescencia a la juventud (Cavour, 2010: 126).



Relaciones y remisiones: *Tarka tayka* (ID: 4980), *tarka malta* (ID: 4979).

CATÁLOGO 53

SAYA AFROBOLIVIANA: TAMBOR MAYOR



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 5691.
Equivalencias: Asentador (en español). (Registro del Museo Nacional de Arte Popular y Artesanías, 1995).
Tipo de instrumento: Membranófono.
Dimensiones: Bombo: Alto 57,6 cm; eje mayor superior 46 cm; circunferencia 145 cm; peso 5440 gr. Mazo: Largo 40 cm; peso 200 gr
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1995).
Procedencia: Tocaña, provincia Nor Yungas, departamento de La Paz.
Filiación cultural: Afroboliviano.
Materiales: Madera, cuero y pita.
Técnica de elaboración: Los instrumentos se fabrican siguiendo maneras tradicionales que fueron heredadas hace muchos años (Saga, 1998: 61). La caja de resonancia está elaborada con corteza de árbol y para ello se ahuecó la madera del tronco. Tiene dos membranas de cuero curtido tensadas, cada una con un aro cosido con hilo de algodón. Ambas membranas están tensadas entre sí con una soga de tiento vacuno de un animal joven, cortada sin curtir y conservando sus pelos. El mazo o baqueta es una varilla de madera tubular que en el extremo superior cuenta con una bola de tela ajustada y cosida.



Descripción: Tambor de madera alargada con membranas superior e inferior de cuero. Ambas están tensadas con tiento de cuero cortado en tiras que conserva sus pelos y que, debido a la suavidad de los mismos, se piensa que podría tratarse de cuero extraído de una cría de ganado. La baqueta o mazo que permite ejecutar el instrumento, es una varilla de madera que culmina en un óvalo de tela cosida con una borla de lana sintética y polícroma (rojo, blanco, verde y amarillo). Al ser un membranófono de golpe directo, de marco, de cuero de dos membranas y cerrado, correspondería a la clasificación SH 211.212.



Uso social: Su gran tamaño lo convierte en la autoridad de la música afroboliviana. El tambor mayor convoca a la saya tocando tres veces: “El tambor mayor reúne a la tropa que en seguida se dirige junto al capitán de baile a la casa del Alcalde para sacar la vara que la tiene él porque es sagrada. Luego se iba a la casa del patrón o preste […] para dirigirse a la misa, después del cual iban bailando de casa en casa, empezando con la del preste o del patrón donde bailaban en ronda” (Saga, 1998: 60).

Relaciones y remisiones: *Gangingo* (ID: 4904); *kuancha* (ID: 4974); tambor menor (ID: 5692); cascabeles.

CATÁLOGO 54

SAYA AFROBOLIVIANA: *GANGINGO*



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 4904.
Equivalencias: Tambor (en español).
Tipo de instrumento: Membranófono.
Dimensiones: Bombo: Alto 39,2 cm; eje mayor superior 25,5 cm; circunferencia 77 cm. Mazo: Largo 31,5 cm. Peso de ambas piezas: 17,60 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1995).
Procedencia: Tocaña, provincia Nor Yungas, departamento de La Paz.
Filiación cultural: Afroboliviano.
Materiales: Madera, cuero y pita.
Técnica de elaboración: Los instrumentos se fabrican siguiendo maneras tradicionales que son heredadas hace años (Saga, 1998: 61). La caja de resonancia está elaborada con un tronco de madera cortado y ahuecado. Tiene dos membranas de cuero curtido tensadas, cada una con un aro, y unidas con una soga de plástico por amarre. El mazo o baqueta es una varilla de madera.





Descripción: Tambor de madera construido en base a un tronco alargado con membranas superior e inferior de cuero. Al ser un membranófono de golpe directo, de marco, de cuero de dos membranas y cerrado, correspondería a la clasificación SH 211.212.

Uso social: Es el tambor más pequeño que modera la comunicación entre el tambor mayor y el tambor menor (Saga, 1998: 60). Es ejecutado por los jóvenes y niños. Genera un tono especial y "picaresco" en el conjunto de la saya (Ballivián, 2012: 159).

Los tambores son indispensables para señalar los ritmos del baile, del canto, del trabajo colectivo y de la marcha. Pero también son los vehículos que permiten comunicarse con los dioses, cuyas propias voces se oyen a través del tañido de sus membranas (Ortiz, 1974; citado en Saga, 1998: 61).

Relaciones y remisiones: Tambor mayor (ID: 5691), *kuancha* (ID: 4974), Tambor menor (ID: 5692); cascabeles.
55. Saya afroboliviana: Tambor menor

CATÁLOGO 55
SAYA AFROBOLIVIANA: TAMBOR MENOR



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 5692
Equivalencias: Camasador (en español) (Registro del Museo Nacional de Arte Popular y Artesanías, 1995).
Tipo de instrumento: Membranófono .
Dimensiones: Bombo: Alto 53 cm; eje mayor superior 40 cm; circunferencia 114,2 cm; peso 63,60 gr. Mazo: Largo 44,5 cm; peso 140 gr
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1995).
Procedencia: Tocaña, provincia Nor Yungas, departamento de La Paz.
Filiación cultural: Afroboliviano.
Materiales: Madera, cuero y pita.
Técnica de elaboración: Los instrumentos se fabrican siguiendo maneras tradicionales que son heredadas hace años (Saga, 1998: 61). La caja de resonancia está elaborada con corteza de árbol, para ello se ahuecó la madera del tronco. Tiene dos membranas de cuero curtido tensadas y cosidas con hilo de algodón, cada una a un aro. Ambos aros están unidos mediante amarre con un cordón grueso de hilo de algodón. El mazo o baqueta es una varilla de madera tubular que tiene el extremo superior con una bola de tela ajustada y cosida.





Descripción: Tambor de madera alargada con membranas superior e inferior de cuero curtido, cosidas con hilo de algodón, cada una a un aro. Ambas membranas están tensadas con cuerda de algodón amarrada. La baqueta o mazo que permite ejecutar el instrumento, es una varilla de madera que culmina en un ovalo de tela cosida con borla de lana sintética polícroma (rojo, blanco y amarillo). Al ser un membranófono de golpe directo, de marco, de cuero de dos membranas y cerrado, corresponde a la clasificación SH 211.212.

Uso social: Este tambor se encarga de responder al tambor mayor. “Es un proceso de alimentación y retroalimentación musicológica, provocando una reacción corporal sensibilizadora en las personas vivientes de esta realidad” (Saga, 1998: 60).

Relaciones y remisiones: *Gangingo* (ID: 4904); tambor mayor (ID: 5691), *kuancha* (ID: 4974); cascabeles.

CATÁLOGO 56

SAYA AFROBOLIVIANA: *KUANCHA*



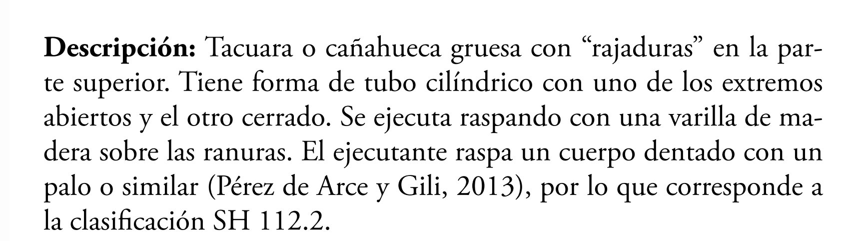
Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 4974.
Equivalencias: *Carraca* (afro.).
Tipo de instrumento: Idiófono.
Dimensiones: Largo 64 cm; eje mayor externo superior 5,5 cm; varilla para ejecutar el instrumento 16,2 cm de alto.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1995).
Procedencia: Tocaña, provincia Nor Yungas, departamento de La Paz.
Filiación cultural: Afroboliviana.
Materiales: Tacuara (bambú).
Técnica de elaboración: Tacuara calada hasta crear muescas para la raspadura.







Descripción: Tacuara o cañahueca gruesa con "rajaduras" en la parte superior. Tiene forma de tubo cilíndrico con uno de los extremos abiertos y el otro cerrado. Se ejecuta raspando con una varilla de madera sobre las ranuras. El ejecutante raspa un cuerpo dentado con un palo o similar (Pérez de Arce y Gili, 2013), por lo que corresponde a la clasificación SH 112.2.

Uso social: Este instrumento es importante para la saya, su pues sonido se considera como característico de este ritmo musical. Cumple un rol anunciador del coro y acompañamiento del mismo (Cavour, 2010: 387). Su sonido imita el canto de un pájaro yungueño llamado reco-reco.

Relaciones y remisiones: *Gangingo* (ID: 4904); tambor mayor (ID: 5691); tambor menor (ID: 5692); cascabeles.

CATÁLOGO 57

QINA QINA MOLLO



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 25252, 25253.
Equivalencias: *Qina qina* (en aymara); quena quena (en aymara castellanizado).
Tipo de instrumentos: Aerófonos.
Dimensiones: Objeto ID 25252 (*Qina qina)*: Alto 62 cm; eje mayor externo proximal 3,3 cm; eje mayor interno proximal 2,6 cm; diámetro externo distal 3 cm; peso 170 gr**.** Objeto ID 25253 (*Qina qina*): Alto 62, 1 cm; eje mayor externo proximal 3,2 cm; diámetro interno proximal 2,6 cm; diámetro externo distal 3 cm; peso 170 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 2007).
Procedencia: Elaborado en la localidad de Walata Grande, provincia Omasuyos, departamento de La Paz. Se ejecuta en la provincia Idelfonso Muñecas.
Filiación cultural: Mollo (*iskanwaya*).
Materiales: *Tuquru* (en aymara), bambú leñoso; taxonomía botánica: *Aulonemia hirtula.* (Hachmeyer, en este volumen).
Técnica de elaboración: El *tuquru* es endémico de la región del páramo yungueño, desde el norte de La Paz, Cochabamba, hasta el Codo de los Andes en Santa Cruz. Son transportadas al *qina luriri* (maestro constructor de instrumentos musicales). Antes de iniciar, los bambúes pasan por un largo tratamiento de limpieza y secado con fuego. Posteriormente, se seleccionan los tubos apropiados, se mide cada caña con una varilla (*tupu*) y se marca una línea para realizar las perforaciones de digitación. La "afinación" se logra abriendo poco a poco las perforaciones y ajustando correctamente la boquilla cortada en forma de U (Mújica Angulo 2009: 15-16; Hachmeyer, en este volumen).



Descripción: Flauta abierta de siete agujeros, seis son de digitación y se encuentran en la parte delantera y uno atrás que es más pequeño. Tiene el extremo superior con boquilla en forma de U, mientras que el extremo inferior conserva el nudo natural de la caña, con un orificio central. A diferencia de otras danzas que utilizan la *qina*, en esta no es acompañada por ningún membranófono y es de gran importancia el canto de la mujer.



Uso social: La *quena mollo*, conocida tradicionalmente con el nombre de *mullu qina qina*, es un instrumento tradicional autóctono propio de la cultura Mollo. Tiene cuatro tonadas destinadas a determinado momento ritual: La tonada de *qina qina* es la más popular ejecutándose en la mayoría de las festividades y ritos de la región, así como en los campeonatos deportivos, recibimiento de autoridades, aniversarios de pueblos y la provincia; la tonada *irpasta* se ejecuta durante la pedida de mano de la mujer, que solamente se realiza los meses de septiembre de cada año, durante la noche hasta el amanecer; la tonada para saludar a los compadres se realiza después del Viernes Santo, cuando los padrinos de matrimonio deben visitar a sus compadres contratando una tropa de *qina qina*; y la tonada de San Lorenzo también conocida como *qina Tiwanaku*, es ejecutada por las comunidades aymaras que conviven en la provincia Muñecas con la cultura Mollo para la fiesta de San Lorenzo cada 10 de agosto (Quispe, 2008: 78- 83).

Relaciones y remisiones: *Chaupi wankara* (Quispe, 2008: 81).

CATÁLOGO 58
JANTARKI



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 4987, 4988.
Equivalencias: *Jantarke, jantarka, antarka* (en quechua); *joqüro* para mayores y *sereré* para pequeños (guar.); silbato guerrero, palo silbador (esp.) (Cavour 2010: 182).
Tipo de instrumentos: Aerófonos-
Dimensiones: Objeto ID 4987 (*jantarki* mediano): Largo 20 cm; ancho 4 cm; alto 2,2 cm; peso 100 gr. Objeto ID 4988 (*jantarki* grande): Largo 35 cm; ancho 5,3 cm; alto 3 cm; peso 180 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido entre 1993-1996).
Procedencia: Calcha, provincia Nor Chichas, departamento de Potosí.
Filiación cultural: Quechua-Chichas.
Materiales: Madera.
Técnica de elaboración: Madera alargada, cortada, pulida y perforada con hierro candente hasta conseguir un conducto tubular con los dos extremos destapados. Su iconografía fue realizada mediante incisiones.



Descripción: Instrumentos elaborados en un pedazo de madera alargada y perforada en ambos extremos. Se encuentran decorados con líneas delgadas elaboradas por incisión formando cuatro recuadros (ID: 4987) y motivos geométricos y fitomorfos (ID: 4988).

Uso social: En las localidades potosinas de Calcha y poblaciones vecinas como Ara, Llavica, Ayuma, Wallparancho y Chinchulla son ejecutados, generalmente, en Carnaval por hombres y mujeres ancianas, aunque muchas veces solo por mujeres.



Antiguamente, los guaraníes también utilizaban este instrumento que, cuando es grande (ID: 4988, 4990 y 4995) se denomina *sereré* y cuando es pequeño (ID: 4987, 4992) lleva el nombre de *joqüro.* El primer nombre deviene del nombre de un pájaro que silva de manera similar. Era utilizado para orar al *Sh'eru Tumba.* Según Cavour, se trata de un instrumento prehispánico y llegó a los guaraníes por influencia quechua y (2010: 183).

Relaciones y remisiones: Los bienes culturales ID: 4990; 4992; 4995 son similares.

CATÁLOGO 59
PINKILLU DE CARNAVAL



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 5044, 5046.
Equivalencias: *Anata, lauta* (en aymara); flauta de pan, flauta de Carnaval, flauta de Navidad (en español).
Tipo de instrumentos: Aerófonos.
Dimensiones: Objeto ID 5044 (*saripalka* o Carnaval lauta): Largo 89,2 cm; eje mayor externo proximal 3,8 cm; eje mayor externo distal 3,3 cm; peso 390 gr. Objeto ID 5046 (*saripalka* o Carnaval lauta): Largo 89 cm; eje mayor externo proximal 3,7 cm; eje mayor externo distal 3,3 cm; peso 490 gr
Periodo: Contemporáneo (adquiridas entre 1991 y 1996).
Procedencia: Calcha, provincia Nor Chichas, departamento de Potosí.
Filiación cultural: Quechua-Calcheño
Materiales: Madera de *jarka*, nervios de buey o llama.
Técnica de elaboración: La técnica de elaboración de este instrumento musical comienza cortando y secando una rama de madera de *jarka*, luego se raspa la corteza y se tuesta en un horno de barro. Después se raspa nuevamente para dejar la superficie limpia, luego se realiza un corte horizontal y se modela el orificio de la base. Se crea una ventana en el área interior del orificio y se coloca una tapa en una superficie lisa. Se corta un canal para encajar el extremo superior del instrumento con la ventana y se utilizan tendones de animales llamados *anku* para unir las dos partes. Los tendones se remojan previamente y se cortan en tiras de 1 cm de ancho. Antes de unir las mitades, se frota el borde de la madera con cera de abeja o grasa de buey para evitar fugas. Después de un día de secado, se realizan pruebas de sonoridad y se sella el instrumento con cera de abeja o grasa de buey (Stobart, 1987: 38-44).



Descripción: *Lawatu* o *malichu* (pequeño), flauta fiesta (mediano) y *saripalka* o flauta de Carnaval (grande) son flautas encorvada de diferentes tamaños. Tienen seis orificios de digitación, una ventana y embocadura rectangular (ventana). Se encuentra reforzado por secciones de amarre con tendones del cuello de la llama o el buey. Los instrumentos son de color café obscuro y llevan inscritas letras alrededor de la ventana.

Uso social: La cultura Calcha habita en las provincias de Nor y Sud Chichas del departamento de Potosí. En tiempo de Carnavales ejecutan la flauta fiesta, *saripalkas* o flautas de Carnaval y *lawatu* o *malichu* (Civallero, 2021: 37). Estos tipos de instrumentos reforzados con tendón de buey o llama enrollado se difunden por Potosí, Oruro, Cochabamba, La Paz e incluso la zona andina del Perú (Cavour, 2010: 147).



El pueblo de Saripalka, cercano a Toropalca en Potosí, se destaca por la recolección de melodías para el Carnaval utilizando la flauta *saripalka*, que requiere estar mojada para sonar correctamente. Su uso durante la temporada de lluvias se asocia tanto con la solicitud de lluvia para la agricultura como con la celebración de la propia lluvia. Por otro lado, el término *lawatu* se refiere tanto a la flauta en quechua como a una medida específica del *pinkillu* encorvado. Este instrumento se escucha principalmente en las fiestas del *Kimsa Rey* y durante los Carnavales debido a su relación con el agua (Stobart, 1988: 48 y 72).

Relaciones y remisiones: Estos instrumentos se acompañan con tambor y el "rollano" con caja (Stobart, 1988: 46).

CATÁLOGO 60

PINKILLU DE CARNAVAL





Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 5049, 5045
Equivalencias: *Anata, lauta* (aymara); flauta de pan, flauta de Carnaval y flauta de Navidad (en español).
Tipo de instrumentos: Aerófonos.
Dimensiones: Objeto ID 5045 (*lawatu* o *malichu*): Largo 45,2 cm; eje mayor externo proximal 2,4 cm; peso 70 gr. Objeto ID 5049 (*lawatu* o *malichu*): Largo 47 cm; eje mayor externo proximal 2,8 cm; peso 120 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquiridas entre 1991 y 1996).
Procedencia: Calcha, provincia Nor Chichas, departamento de Potosí
Filiación cultural: Quechua-Calcheño
Materiales: Madera de *jarka*, nervios de buey o llama.
Técnica de elaboración: La técnica de elaboración de este instrumento musical comienza cortando y secando una rama de madera de *jarka*, luego se raspa la corteza y se tuesta en un horno de barro. Después se raspa nuevamente para dejar la superficie limpia, luego se realiza un corte horizontal y se modela el orificio de la base. Se crea una ventana en el área interior del orificio y se coloca una tapa en una superficie lisa. Se corta un canal para encajar el extremo superior del instrumento con la ventana y se utilizan tendones de animales llamados *anku* para unir las dos partes. Los tendones se remojan previamente y se cortan en tiras de 1 cm de ancho. Antes de unir las mitades, se frota el borde de la madera con cera de abeja o grasa de buey para evitar fugas. Después de un día de secado, se realizan pruebas de sonoridad y se sella el instrumento con cera de abeja o grasa de buey (Stobart, 1987: 38-44).



Descripción: *Lawatu* o *malichu* (pequeño), flauta fiesta (mediano) y *saripalka* o flauta de Carnaval (grande) son flautas encorvadas de diferentes tamaños. Tienen seis orificios de digitación, una ventana y embocadura rectangular (ventana). Se encuentra reforzado por secciones de amarre con tendones del cuello de la llama o el buey. Los instrumentos son de color café obscuro y llevan inscritas letras alrededor de la ventana.

Uso social: La cultura Calcha habita en las provincias de Nor y Sud Chichas del departamento de Potosí. En tiempo de Carnavales ejecutan la flauta fiesta, *saripalkas* o flautas de Carnaval y *lawatu* o *malichu* (Civallero, 2021: 37). Este tipo de instrumentos reforzados con tendón de buey o llama enrollado se difunden por Potosí, Oruro, Cochabamba, La Paz e incluso la zona andina del Perú (Cavour, 2010: 147).

El pueblo de Saripalka, cercano a Toropalca en Potosí, se destaca por la recolección de melodías para el Carnaval, utilizando la flauta *saripalka* que requiere estar mojada para sonar correctamente. Su uso durante la temporada de lluvias se asocia tanto con la solicitud de lluvia para la agricultura como con la celebración de la propia lluvia. Por otro lado, el término *lawatu* se refiere tanto a la flauta en quechua como a una medida específica de *pinkillu* encorvado. Este instrumento se escucha principalmente en las fiestas del *Kimsa Rey* y durante los Carnavales debido a su relación con el agua (Stobart, 1988: 48 y 72).



Relaciones y remisiones: Estos instrumentos se acompañan con tambor y el "rollano" con caja (Stobart, 1988: 46)

CATÁLOGO 61

PUJLLAY:
PITAL



Fotografías: Archivo MUSEF.

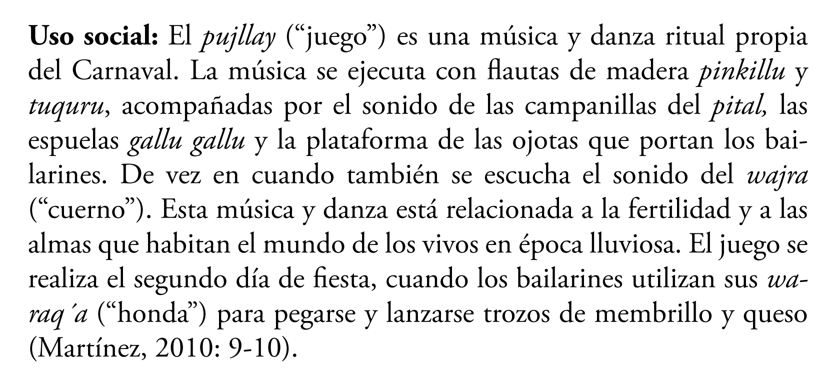




Objeto ID: 8969.
Equivalencias: Campanilla (sinónimo en español); *mboí* (chiquitano.); *jisk'a kalanki*, *jisk'a kampana* (en aymara); *juch'uy kalanka, juch'uy kampana* (quechua); *little bell* (inglés).
Tipo de instrumento: Idiófono.
Dimensiones: Largo del cinturón: 141 cm**.** Campana mayor: Alto 5 cm; eje de abertura (base) 5,2 cm; peso total 780 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1996).
Procedencia: Tarabuco, provincia Yamparáez, departamento de Chuquisaca.
Filiación cultural: Quechua-Yampara.
Materiales: Bronce y cuero.
Técnica de elaboración: Campanillas vaciadas en bronce anudadas a un cinturón de cuero curtido, cortado y anudado. Elaborado por el herrero Felipe Arancibia (Férnandez, 2016: 390).



Descripción: Cinturón musical o pital tarabuqueño elaborado con una larga y delgada tira de cuero de donde penden dieciséis las campanillas de bronce y un cascabel. Todos sujetados con nudos desde el asa. Dos de las campanillas presentan cruces cristianas en alto relieve y una tiene una estrella en forma de asterisco realizada mediante incisiones. Ninguna de las campanillas posee badajo. El mismo se sujeta encima de un cincho o cinturón de cuero (ID: 32709; 32331). Clasificación v.S.H.: 112.111; tipo sonaja de soga (Pérez de Arce y Gili, 2013).



Uso social: El *pujllay* ("juego") es una música y danza ritual propia del Carnaval. La música se ejecuta con flautas de madera *pinkillu* y *tuquru*, acompañadas por el sonido de las campanillas del *pital,* las espuelas *gallu gallu* y la plataforma de las ojotas que portan los bailarines. De vez en cuando también se escucha el sonido del *wajra* ("cuerno"). Esta música y danza está relacionada a la fertilidad y a las almas que habitan el mundo de los vivos en época lluviosa. El juego se realiza el segundo día de fiesta, cuando los bailarines utilizan sus *waraq´a* ("honda") para pegarse y lanzarse trozos de membrillo y queso (Martínez, 2010: 9-10).



Debido al carácter guerrero del *pujllay,* la conmemoración de la Batalla de Jumbate, sucedida el 12 de marzo de 1816, donde el Ejército Yampara venció al Ejército Realista en el proceso de la Independencia, ganándose el mote de *sunqu mikhus* ("come corazones"). Se recuerda este evento con esta música y danza.

Relaciones y remisiones: *gallu gallu* o espuelas (ID: 8968, 9507, 9508); ojotas con plataforma (ID: 32658); *pinkillu* (ID: 1528, 5078, 29537, 28537) *tuquru* (ID: 6005).

CATÁLOGO 62

PUJLLAY: GALLU GALLU



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 8969
Equivalencias: Espuela (español); *spur* (inglés).
Tipo de instrumento: Idiófono.
Dimensiones: Alto 17,5 cm; largo sin espuelas 28,4 cm; largo más espuelas 30,5 cm; largo del cordón de cuero 110 cm; ancho del eje que sostiene las placas 12,5 cm; placa redonda menor 11,5 cm; placa redonda mayor 12,5 cm; placa estrella 13,5 cm; peso de ambas espuelas 21,70 gr.
Periodo: Aprox. 1960 - 1970 (adquirido en 1996).
Filiación cultural: Quechua-Yampara.
Procedencia: Tarabuco, provincia Yamparáez, departamento de Chuquisaca.
Materiales: Hierro y cuero.
Técnica de elaboración: Las estructuras que sostienen las arandelas son elaboradas con metal fundido y laminado. Las arandelas son de hierro cortado, forjado, armado y soldado.



Descripción: Son réplicas de las espuelas para montar caballo, pero un poco más grandes. Se acomodan asegurándose a ojotas que tienen un terraplén alto y produce sonidos estruendosos. Clasificación SH 112.12 tipo sonaja de marco.



Uso social: Los *gallu gallu* son espuelas que expresan la apropiación de la vestimenta española a lo largo del tiempo. Se utilizan para la danza ritual del *pujllay* que es propia del Carnaval y está relacionada a la fertilidad y a las almas que habitan el mundo de los vivos en época lluviosa. En la comunidad de Miskhamayu (Tarabuco), se sostiene que una semana antes del Carnaval llega el Tata Pujllay, que vive en las cavernas y en las cavidades de la tierra. Esta entidad es descrita como un caballo blanco (a veces rojo) y también como el jinete que se manifiesta a través del sonido de los *gallu gallu* y visiones (Martínez 2010: 7).

Relaciones y remisiones: Pital (ID: 8969), *gallu gallu* o espuelas (ID: 9507, 9508); ojotas con plataforma (ID: 32658); *pinkillu* (ID: 1528, 5078, 29537, 28537) *tuquru* (ID: 6005).

CATÁLOGO 63

PUJLLAY: TUQURU



Fotografías: Archivo MUSEF.

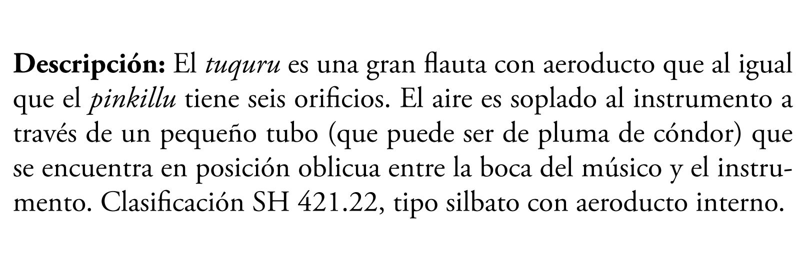




Objeto ID: 28538.
Equivalencias: *Toqoro* (en quechua); *pinkillu* (en aymara y quechua); flauta de caña (en español).
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 165 cm; eje mayor externo proximal 4,5 cm**;** eje mayor externo distal 4 cm; peso 480 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Tarabuco, provincia Yampáraez, departamento de Chuquisaca
Filiación cultural: Yampara-Quechua.
Materiales: *Tuquru* o caña *piji*.
Técnica de elaboración: Se realiza con caña de *tuquru* traída desde el Chapare (Martínez, 2010: 11), que es secada, cortada, perforada y pulida.







Descripción: El *tuquru* es una gran flauta con aeroducto que al igual que el *pinkillu* tiene seis orificios. El aire es soplado al instrumento a través de un pequeño tubo (que puede ser de pluma de cóndor) que se encuentra en posición oblicua entre la boca del músico y el instrumento. Clasificación SH 421.22, tipo silbato con aeroducto interno.

Uso social: Estas flautas se tocan durante todo el Carnaval Yampara. Se considera que es *machu* (en quechua), es decir, "antepasado" o "ancestro". En la actualidad este instrumento está desapareciendo porque es difícil de construir, pero también de ejecutar, ya que hace que el músico tenga el cuello torcido y los brazos demasiado estirados (Martínez, 2010: 12).

Relaciones y remisiones: *Pital* (ID: 8969); *gallu gallu* o espuelas (ID: 8968, 9507, 9508); ojotas con plataforma (ID: 32658); *pinkillu* (ID: 1528, 5078, 28537); *tuquru* (ID: 6005).

CATÁLOGO 64

PUJLLAY: PINKILLU



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 28537.
Equivalencias: *Pinkillo* (en quechua y aymara); flauta de caña (en español).
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 121 cm; eje mayor externo proximal 4 cm**;** eje mayor externo distal 3,5 cm; peso 4,40 gr.
Procedencia: Tarabuco, provincia Yamparaez, departamento de Chuquisaca.
Filiación Cultural: Yampara-Quechua.
Materiales: Caña de *tuquru* o caña *piji*.
Técnica de elaboración: Se realiza con caña de *tuquru* traída desde el Chapare. Debe ser secada, cortada, perforada y pulida.





Descripción: *Pinkillu* con seis orificios, sin pico y ventana posterior. El aire es soplado al instrumento a través de un pequeño tubo (que puede ser de pluma de cóndor) que se encuentra en posición oblicua entre la boca del músico y el instrumento. Clasificación SH 421.22, tipo silbato con aeroducto interno.

Uso social: Durante la celebración del *pujllay*, participan un número indefinido de *pinkillus*. Su objetivo es evocar al Tata Pujllay, una figura sonora y ecuestre que se interpreta como demoniaca, para que venga al mundo de los vivos trayendo fecundidad para el ganado (Martínez, 2010: 20).

Relaciones y remisiones: Pital (ID: 8969); *gallu gallu* o espuelas (ID: 8968, 9507, 9508); ojotas con plataforma (ID: 32658); *pinkillu* (ID: 1528, 5078, 29537, 28538); *tuquru* (ID: 6005).

CATÁLOGO 65

QUENILLA



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 5103, 5104.
Equivalencias: Flautilla (en español).
Tipo de instrumentos: Aerófonos.
Dimensión: Objeto ID 5103: Largo 26,3 cm; eje mayor externo proximal 1,8 cm; eje menor externo proximal 1,7 cm; diámetro interno proximal 1,4 cm; diámetro externo distal 1,7 cm; peso 16 gr. Objeto ID 5104: Largo 26,4 cm; diámetro externo proximal 1,8 cm; diámetro interno proximal 1,4 cm; diámetro externo distal 1,8 cm; peso 16 gr.
Filiación cultural: Chapaco.





Descripción: Quenilla con cinco orificios delanteros y uno atrás. Tiene el extremo superior cortado de manera recta y boquilla rectangular biselada. El extremo inferior conserva su tapón natural. Los instrumentos (ID: 5104, 5556) que son más delgados marcan la primera tonada; mientras que los más gruesos (ID: 5103, 5099) dan inicio a la segunda tonada (Registro Catálogo Museo Nacional de Arte Popular, 1973).

Uso social: La interpretación del instrumento es realizada generalmente por uno o dos músicos que tocan los villancicos, las marchas, procesiones y ceremonias religiosas. Las quenillas chapacas se interpretan para la música y danza de los tobas en las fiestas de San Roque y Guadalupe, pero también acompañan los villancicos de Navidad (Gutiérrez y Gutiérrez, 2017: 279).

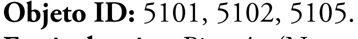
Relaciones y remisiones: Cajeros (Gutiérrez y Gutiérrez, 2017: 279).

CATÁLOGO 66

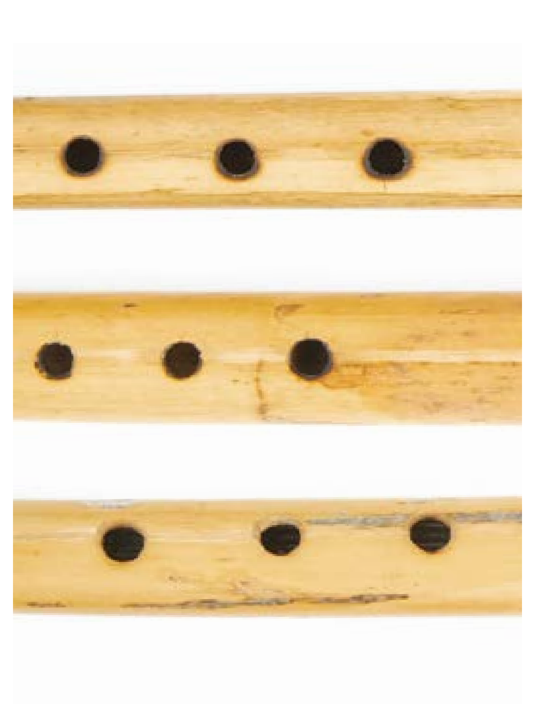
CAMACHEÑA

Fotografías: Archivo MUSEF.





Objeto ID: 5101, 5102, 5105.
Equivalencias: Pimpín (Norte argentino) (Cavour, 2010: 83): Flautilla (en español).
Tipo de instrumentos: Aerófonos.
Dimensiones: Objeto ID 5101: Largo 25,5 cm; diámetro externo proximal 2,2 cm; diámetro interno proximal 1,7 cm; diámetro externo distal 2,1 cm; peso 23 gr. Objeto ID 5102: Largo 25 cm; eje mayor externo proximal 2,3 cm; eje menor externo proximal 2,1 cm; eje mayor interno proximal 1,9 cm; eje menor interno proximal 1,7 cm; diámetro externo distal 1,8 cm; peso 15 gr. Objeto ID 5105: Largo 26,6 cm; diámetro externo proximal 1,9 cm; diámetro interno proximal 1,3 cm; diámetro externo distal 1,8 cm; peso 19 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1973).
Procedencia: Erquis Oropeza, provincia Méndez, departamento de Tarija.
Filiación cultural: Chapaco.
Materiales: Bambú.
Técnica de elaboración: En su fabricación se usan puntillas y cuchillas, a diferencia de la zona andina, la perforación se realiza mediante el quemado con clavo caliente (Cavour, 2010: 84).



Descripción: La camacheña tiene cuatro orificios delanteros. El extremo inferior está tapado por el nudo natural y el superior tiene boquilla en forma de dos aletas y corte oblicuo en la parte de atrás. Desde el centro de las aletas hasta el extremo inferior presenta una franja vertical, elaborada mediante líneas incisas. Además, en la parte superior presenta cinco líneas anulares horizontales con figuras de triángulos, también realizadas mediante incisión y un poco de pintura de color rojo y verde. Se trata de un instrumento intermedio entre las flautas con canal de insuflación y sin canal de insuflación, ya que tiene una muesca más profunda que la quena y el corte en el bisel hace suponer la presencia de un tapón (Gutiérrez y Gutiérrez, 2017: 43).

Uso social: La ejecución de este instrumento se realiza en la fiesta de San Roque, cada primer domingo de septiembre, pero también en la fiesta de la Cruz, del 3 de mayo, Carnaval y Todos Santos. La flauta con esta boquilla fue descrita por Métraux en la primera mitad del siglo XX entre los Choroti, que vivían en la provincia Gran Chaco, del departamento de Tarija (Cavour, 2010: 83; Gutiérrez y Gutiérrez, 2017: 43).

Relaciones y remisiones: Caja o cajita chapaca (Cavour, 2010: 83).

CATÁLOGO 67

CAMACHEÑA: CAJA CHAPACA



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 4903.
Equivalencias: Caja tarijeña, cajita (en español).
Tipo de instrumento: Membranófono.
Dimensiones: Bombo: Alto 10,5 cm; eje mayor superior 33 cm; circunferencia 126 cm**.** Mazo: Longitud 26,8 cm**.** Peso total de ambas piezas: 340 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1999).
Procedencia: Ciudad de San Bernardo de Tarija, departamento de Tarija.
Filiación cultural: Chapaco.
Materiales: Madera, cuero, hilo de algodón y pintura al aceite.
Técnica de elaboración: La madera es resistente, pues está doblada. Por eso se trabaja con máquina eléctrica, rallándola hasta obtener una lámina que fue pintada al aceite. Las membranas se fabrican con cuero de oveja la cara anterior, y panza de buey la cara posterior, que son humedecidos, estirados en una argolla de madera y perforados para tensionarlos entre sí. Posteriormente, los orificios superiores e inferiores son ensartados con hilo de algodón ejerciendo la presión necesaria para el tensionado. La membrana inferior tiene un hilo encerado a manera de charlera. El mazo o baqueta es una varilla plana de madera que culmina en una bolsita de tela rellena y cosida.





Descripción: La caja chapaca es pequeña. Tiene la caja de resonancia pintada sobre una base de color celeste con motivos fitomorfos en color blanco y rojo. El orificio de compresión es redondo. La membrana superior tiene una inscripción que indica: “RECUERDO DE TARIJA LA LINDA INSTRUMENTO LA CAJA TARIJA, 2 DE DIC, 1991, N.G.R.”. La membrana inferior un cordón de hilo encerado a modo de charlera. Uno de sus extremos tiene un pequeño sujetador elaborado con un pedazo de correa de cuero. El mazo está elaborado con una varilla plana de madera y una especie de almohadilla de tela de color violeta con estampado.

Uso social: La caja chapaca se ejecuta a la altura de la cabeza del ejecutante con una sola mano, pues con la otra se ejecuta el *erke* o la camacheña. La poesía tarijeña asegura que “un chapaco herido en su sentimiento la descolgó del cielo para cantar con ella sus sentimientos” y es tan inmenso el cariño que se siente por este instrumento que tiene un monumento erigido en la plazuela Uriundo de la ciudad de Tarija (Cavour, 2010: 236).

Relaciones y remisiones: Camacheña (ID: 5101, 5102, 5105, 5811).

CATÁLOGO 68
CHIRÍPIERU: CHUYU–Í Y *CAYURÉ*



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 7632, 5011.
Equivalencias: *Wawqu* (en quechua).
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Objeto ID 7632 (*chuyu-í* o flauta globular): Alto 4,2 cm; ancho 3,3 cm; profundidad 2,5 cm; peso 40,14 gr. Objeto ID 5011 (*cayuré* o silbato): Largo 8,9 cm; diámetro 1 cm; peso: 3,036 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquiridos en 1974).
Procedencia: San Ignacio, provincia de Mojos, departamento del Beni.
Filiación cultural: Mojeño.
Materiales: Objeto ID 7632 (*chuyu-í* o flauta globular): Arcilla molida y pintura al aceite. Objeto ID: 5011 (*cayuré* o silbato). Tacuara (*Chusquea ramosissima*).
Técnica de elaboración: El *chuyu-í* está elaborado con arcilla preparada, moldeada y cocida para posteriormente ser pintada. El *cayuré* está hecho de tacuara cortada.





Descripción: El *chuyu-í* es un cántaro pequeño de arcilla cocida con dos orificios: uno para tocar y otro para digitar. Decorado con los colores de la bandera boliviana (rojo, amaillo y verde), aunque actualmente se encuentra despintado. Clasificación SH 421.111.221. El *cayuré* es un tubo monotonal de tacuarilla.

Uso social: Ambos instrumentos son ejecutados por un solo músico en la danza de los Macheteros (*chirípieru*), que se realiza para la celebración de San Ignacio de Loyola, en la Ichapekene Piesta de San Ignacio de Moxos. Los danzantes cargan un machete (*copás*) y visten *yelemas* (tocados cefálicos con grandes plumas que encarnan los rayos solares), rememorando la resurrección de Cristo a través de un "complejo entramado cultural formado a partir de los criterios jesuíticos impuestos y las formas espirituales asumidas como propias" (Mújica, 2013: 113).

CATÁLOGO 69

CHIRÍPIERU: JERURÉ



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 4973.
Equivalencias: Flauta tritónica (en español.); *chiripierú*, *chiri* (en mojeño) (Cavour, 2010: 55).
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 8,9 cm; ancho 3,2 cm; peso 5,81 gr.
Periodo: Contemporáneo (1974).
Procedencia: San Ignacio, provincia de Mojos, departamento del Beni.
Filiación cultural: Mojos.
Materiales: Tacuara (*Chusquea ramosissima*) y algodón (fibra vegetal).
Técnica de elaboración: Se elabora con tres tubos de caña tacuarilla cortados. Luego se envuelven con hilo de algodón y se sujetan mediante anudado.





Descripción: Pequeño instrumento de tres tonos, elaborado en base a tres cañitos sujetos con hilo de algodón. Cada uno está envuelto tres veces y anudado.

Uso social: Este instrumento acompaña a la danza de los Macheteros, de la *Ichapekene piesta* que es la fiesta mayor de San Ignacio de Moxos, celebrada entre del 30 de julio al 2 de agosto. Su ejecución está vinculada a elementos de la naturaleza, pues cuando uno de los intérpretes ejecuta el *jeruré*, este es alternado por el sonido del *cayuré* (un solo tubo) y el *chuyu'i* (flauta circular) emitiendo en conjunto el sonido del *chiripieru*. Por eso, al machetero se le llama *chiripieru* (Cirilo Yaca, 2010; citado en Mújica, 2013: 110).

Relaciones y remisiones: Bajón (ID: 3800, 6045); *sankuti* (ID: 4881 y 4890); *chuyu-í* (ID: 7632); *cayuré* (ID: 5011); *schope'e* o *ichape bombo* (ID: 4886); *kajane* (ID: 4898); *siviviré* (ID: 6020); *chaca- í* (ID: 30433, 24469) y el violín.

CATÁLOGO 70

CHIRÍPIERU: SIVIVIRE



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 6020.
Equivalencias: Flauta traversa (en español.); *sh-vivre* (variante en escritura) (Fundación Simón I. Patiño y Sánchez, 2001: 71; citado en Mújica, 2013: 107.
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Longitud 46,6 cm; diámetro externo proximal 2,1 cm; diámetro externo distal 2,1 cm; peso 49 gr.
Periodo: Contemporáneo (1974).
Procedencia: San Ignacio, provincia de Mojos, departamento del Beni.
Filiación cultural: Mojos.
Materiales: *Tsakana* (*takuara* fina o "castilla"), caña-bambú empleada para construirlo. Este material antiguamente se encontraba en las regiones extensas del monte; posteriormente, por causa de la expansión de las tierras de pastoreo, es que los ganaderos deciden ampliar, se reducen los lugares donde se encontraba este material. La inexistencia del material obliga a utilizar tubos plásticos de cañería y otros materiales como el aluminio. *Mápaji* (cera de beja), para tapar el extremo de la flauta.
Técnica de elaboración: Recolectada la caña, se limpia el orificio central. Se inicia la medida desde la base (cola) marcando el primer orificio digitable (dista el ancho de tres dedos). Luego, desde esta marca, se toma la medida de "mi cuarta" (distancia entre los dedos meñique y pulgar de la palma abierta), y se marca el orificio central digitable. Con la misma medida se marca el orificio de la embocadura o boquilla. Realizadas estas tres primeras marcas se señala equidistantemente los lugares donde se realizarán las cuatro perforaciones necesarias para la digitación de la flauta (Mújica, 2013: 107).



Descripción: El *sivivire* es una flauta de tubo con embocadura lateral. Tiene siete orificios: Seis digitables y uno que hace de embocadura. El extremo inferior presenta el orificio de salida completo, y el superior está rellenado con cera de abeja (lado embocadura). Clasificación SH 411.2 (Mújica, 2013: 107).

Uso social: El *sivivire* (flauta traversa) es ejecutada solamente por los hombres, que son denominados flauteros, en todas las músicas que componen el calendario festivo anual de San Ignacio de Mojos. La persona que ejecuta el instrumento también es quien lo construye. Su sonido es la base de la música del *chirípieru* o Macheteros (Mújica, 2013: 94 y 107).

La música y danza de los Macheteros se realiza para la celebración de San Ignacio de Loyola, en la Ichapekene Piesta de San Ignacio de Moxos. Los danzantes, cargan un machete y visten *yelemas* (tocados cefálicos con grandes plumas que encarnan los rayos solares), rememorando la resurrección de Cristo, a través de un "complejo entramado cultural formado a partir de los criterios jesuíticos impuestos y las formas espirituales asumidas como propias" (Mújica, 2013: 113).



Relaciones y remisiones: Bajón (ID:3800, 6045); *Chuyu-í* (ID: 7632); *cayuré* (ID: 5011); *Jeruré* (ID: 4973); *sankuti* (ID: 4881 y 4890); *schope'e* o *ichape bombo* (ID: 4886); *kajane* (ID: 4898); *chaca- í* (ID: 30433, 24469) y el violín.

CATÁLOGO 71

CHIRÍPIERU: FÍFANO



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 17579, 26172.
Equivalencias: *Nujeru*, flauta, pinquillo (Reyes, San Borja) (Cavour, 2010: 170); flauta de bato (en español).
Tipo de instrumentos: Aerófonos.
Dimensiones: Objeto ID 26172: Alto 36 cm; ancho máximo 3 cm; ancho mínimo 1,5 cm; peso 40 gr. Objeto ID 17579: Alto 34, 6 cm; acho máximo 2,5 cm; ancho mínimo 1,2 cm; peso 30 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: San Ignacio, provincia de Mojos, departamento del Beni.
Filiación cultural: Mojos.
Materiales: Hueso de ala de bato y cera de abeja.
Técnica de elaboración: Se corta el hueso y se extrae la médula. Después se perfora la ventana cerca del extremo superior y los orificios de digitación. Luego se coloca un tapón de cera de abeja, en el extremo superior, dejando libre un pequeño orificio para que circule el aire insuflado.



Descripción: Construida del hueso largo que se encuentra en el ala del ave de bato, conocida como *casipi* (Cavour, 2010: 170). Se trata de un ave larga parecida a la cigüeña. Tiene las características básicas de un *pinkillu* con seis orificios digitables ubicados en la parte frontal. En la parte superior lleva una ventanilla cuadrangular que tiene comunicación con el orificio de insuflación.



Uso social: Gracias a las excavaciones arqueológicas realizadas en los Llanos de Mojos, por Prumers y Jaimes en 2014, se atribuye antigüedad prehispánica al *fífano* de ala de bato (Barrientos *et al.*, 2017: 77). Una peculiaridad del *fífano* es que antes de ser interpretado necesita remojarse en agua fría, esto aminora la sequedad del hueso, brindando mayor fluidez al flujo de aire y brillo a las notas musicales. Este instrumento se utiliza especialmente para musicalizar las danzas de los macheteros, el torito, los angelitos, *tontochis*, *chovenas* y otras (Cavour, 2010: 170).

Relaciones y remisiones: Bajón (ID: 3800); *Chuyu-í* (ID: 7632); *cayuré* (ID: 5011); *Jeruré* (ID: 4973); *sankuti* (ID: 4881 y 4890); *schope'e* o *ichape bombo* (ID: 4886); *kajane* (ID: 4898); *Chaca-í* (ID: 30433, 24496) y el violín.

CATÁLOGO 72

CHIRÍPIERU: CHACA–Í



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 30433, 24469.
Equivalencias: Sonajas de pierna (en español); *chinini*, *chiri*, *choco-í*, *paichachi*, *virireí* y *chononos* (denominaciones trinitarias) (Cavour, 2010: 353).
Tipo de instrumentos: Idiófonos.
Dimensiones: Objeto ID 30433 (*Chaca-í*, sonajas de piernas): Largo total 74 cm; largo del textil 20 cm; ancho del textil 4,5 cm; longitud de la semilla 3,5 cm; peso 320,77 gr. Objeto ID 24469 (*Chaca-í*, sonajas de piernas): Largo total 73 cm; largo del textil 20,4 cm; ancho del textil 4 cm; longitud de la semilla 3,5 cm; peso 361,12 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: San Borja, provincia Ballivián, departamento de Beni.
Filiación cultural: Mojos.
Materiales: Hilo de algodón y frutos de *chaca-í* (*Hevetia peruviana*. Familia *Apocynaceae*).
Técnica de elaboración: Las sonajeras de piernas suelen ser elaboradas por las mujeres: primero, los frutos de los árboles son recolectados, secados y ensartados conservando sus semillas. Luego utilizando hilo de algodón se tejen las estructuras de macramé que permiten colgar los frutos (Jacinto Mayer, entrevista, 18 de abril de 2023).





Descripción: Par de sonajera de piernas elaboradas con un tejido rectangular (macramé) de color violeta. Tiene dos cordeles en ambos extremos que permiten amarrarlo a la pierna. La parte inferior del tejido desprende varios cordeles de algodón, por donde cuelgan los frutos del *chaca-í*.

Uso social: Los tejidos de algodón son utilizados como tobilleras o pernera. Al pisar fuerte, los frutos de los árboles golpean entre sí, permitiendo sonorizar la danza del machetero.

Relaciones y remisiones: Bajón (ID: 3800); *chuyu-í* (ID: 7632); *cayuré* (ID: 5011); *jeruré* (ID: 4973); *sankuti* (ID: 4881 y 4890); *schope'e* o *ichape bombo* (ID: 4886); *kajane* (ID: 4898); *fifano* (ID: 17579, 26172) y el violín.

CATÁLOGO 73

CHIRÍPIERU: SANKUTI

Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 4881; 4890.
Equivalencias: Bombo chico, tamboril (en español).
Tipo de instrumentos: Membranófonos.
Dimensiones: Objeto ID 4881 (*sankuti*): Alto 29 cm; eje mayor superior 18,7 cm; circunferencia 58 cm; peso 1760 gr. Objeto ID: 4890 (*sankuti*). Bombo: Alto 33 cm; eje mayor superior 20 cm; circunferencia 61 cm; peso 2680 gr. Mazo: Largo 25,6 cm; peso 57,8 gr
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1972).
Procedencia: Departamento de Beni.
Filiación cultural: Mojos.
Materiales: Cuero, tronco de madera de palma totaí y cordón de algodón.
Técnica de elaboración: Se construye de un solo tronco de árbol, específicamente la parte superior de la palmera totaí. El cuero suele ser de urina o ciervo, ternero o chancho de monte (Cavour, 2010: 247; Hurtado, 2022: 16), debe ser remojado para ser tensado mediante una correa de cuero.



Descripción: Ambos *sankuti* están construidos con una sola pieza de tronco de palmera, que compone la caja de resonancia con un orificio cuadrangular de compresión. El extremo superior y el inferior tienen como membrana a dos cueros tensados y perforados, uno en cada lado. Ambos están tensionados con un cordón de cuero que une una membrana con la otra mediante sujeción en forma de zigzag. La membrana superior (ID: 4881) tiene dibujada con marcador negro una estrella similar a la iconografía de la estrella polar y seis flores. No presenta baqueta de percusión y tiene un cordón de algodón para poder colgarlo. Las membranas superior e inferior (ID: 4890) tienen dibujadas con colores rojo, amarillo, verde y blanco, la misma estrella que es similar a la iconografía de la estrella polar. Este último *sankuti*, cuenta con baqueta de percusión que es una varilla de madera con terminación roma en ambos extremos. Además, tiene una tira de cuero amarrada de extremo a extremo que permite colgarse el instrumento al hombro.



Uso social: Se ejecuta en las danzas de los macheteros, los angelitos, el sol y la luna, el torito, *borochi*, *jukumari*, *yawaritu*, de los siervos y otras danzas más (Cavour, 2010: 246).

Relaciones y remisiones: Bajón (ID: 3800); *chuyu-í* (ID: 7632); *cayuré* (ID: 5011); *jeruré* (ID: 4973); *schope'e* o *ichape bombo* (ID: 4886); *kajane* (ID: 4898); *siviviré* (ID: 6020); *chaca-í* (ID: 30433, 24496); *fifano* (ID: 17579, 26172) y el violín.

CATÁLOGO 74
CHIRÍPIERU:
ICHAPE BOMBO

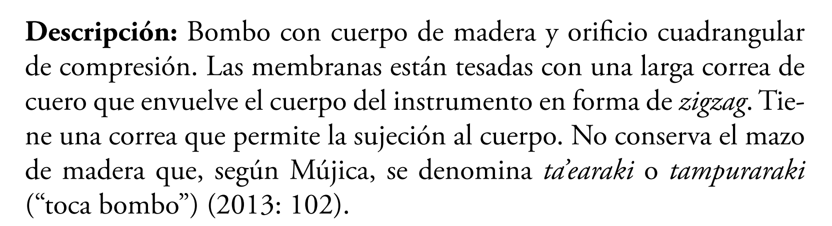


Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 4886.
Equivalencias: Bombo (en español); *tampura* (en mojeño) (Mújica, 2013: 102); *schope'e* (en mojeño) (Hurtado, 2022: 16).
Tipo de instrumento: Membranófono.
Dimensiones: Alto 25,5 cm; eje mayor superior 40,3 cm; circunferencia 34 cm; peso 3380 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1974).
Procedencia: San Ignacio, provincia de Mojos, departamento del Beni.
Filiación cultural: Mojos.
Materiales: Madera, el cuero posiblemente es de res (Mújica, 2013: 102) o de urina (Hurtado, 2022: 16).
Técnica de elaboración: Bombo construido de un solo tronco de árbol, posiblemente *jocho'o*. El cuero se lava con ceniza para el sonido "que no lo cambie el sereno" (Mújica, 2013: 101). Después se corta y perfora para que ambas membranas o cueros, superior e inferior, sean tensadas con una correa de cuero que atraviesa las perforaciones en forma de *zigzag*. La tensión de las membranas está reforzada con clavos.





Descripción: Bombo con cuerpo de madera y orificio cuadrangular de compresión. Las membranas están tesadas con una larga correa de cuero que envuelve el cuerpo del instrumento en forma de *zigzag*. Tiene una correa que permite la sujeción al cuerpo. No conserva el mazo de madera que, según Mújica, se denomina *ta'earaki* o *tampuraraki* ("toca bombo") (2013: 102).



Uso social: Este instrumento se utiliza en la música denominada "bombilla" que combina tres instrumentos: flauta, caja y bombo amenizando fiestas de cualquier tipo, en contraposición a la música "coro musical" o *jerure* que ingresa a la iglesia (Hurtado, 2022: 17).

Relaciones y remisiones: Bajón (ID: 3800); *chuyu-í* (ID: 7632); *cayuré* (ID: 5011); *jeruré* (ID: 4973); *kajane* (ID: 4898); *siviviré* (ID: 6020); *chaca-í* (ID: 30433, 24496); *fífano* (ID: 17579, 26172) y el violín.

CATÁLOGO 75

CHIRÍPIERU: KAJANE



Fotografías: Archivo MUSEF.





Objeto ID: 4898.
Equivalencias: *Kajane* (en mojeño) (Mújica, 2013: 102); *punu* (en mojeño) (Hurtado, 2022: 16).
Tipo de instrumento: Membranófono.
Dimensiones: Caja: Alto 18,7 cm; eje mayor externo superior (aro) 33.5 cm; eje mayor interno superior (membrana) 31 cm; circunferencia 158 cm; peso 1,280 gr. Par de baquetas: Largo de ambas 30 cm; peso de ambas: 51,15 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1974).
Procedencia: San Ignacio, provincia de Mojos, departamento del Beni.
Filiación cultural: Mojos.
Materiales: Cuero, hilo de algodón, tronco de madera, posiblemente de árbol de toco y los aros de *bejuco* (Mújica, 2013: 102).
Técnica de elaboración: La caja de resonancia está hecha en base a corteza de árbol de toco perforada y cavada mediante gubias para madera. Está provista de un orificio de compresión rectangular. Las membranas, superior e inferior, son de cuero de ternero que se envuelven en un aro *bejuco*. Los sobre aros también están hechos de madera perforada y unidos entre sí mediante tientos de cuero que atraviesan la caja en forma de zigzag. Hay dos cordones de algodón que rozan la membrana inferior, a manera de charlera, permitiendo que el instrumento aumente su capacidad de vibración (Mújica, 2013: 102). El par de baquetas de madera están talladas a mano.



Descripción: Caja elaborada con corteza de madera y cuero de vaca. En mojeño, los sobre-aros reciben el nombre de *y'ana*. Además, tiene charlera de algodón y los amarres de tensión están elaborados con tiento de cuero. Se ejecuta mediante dos baquetas que reciben el nombre de *palitoki* o *cajaneraki* (Mújica, 2013: 102).



Uso social: La ejecución de este instrumento se realiza colgándolo en el cuerpo mediante una correa elaborada con tiento de vaca. "En algunas ocasiones a la buena interpretación de los instrumentos musicales, en especial a los membranófonos, se hace mención a que 'Se tesa con una cuerda [...Escriba aquí la ecuación, ya lo hace rezar'" (Mújica, 2013: 102). Los intérpretes de este instrumento reciben el nombre de cajeros o cajareris (Hurtado, 2022: 16).

Relaciones y remisiones: Bajón (ID: 3800); *q* (ID: 7632); *cayuré* (ID: 5011); *jeruré* (ID: 4973); *schope'e* o *ichape bombo* (ID: 4886); *siviviré* (ID: 6020); *Chaca-í* (ID: 30433, 24496); *fifano* (ID: 17579, 26172) y el violín.

CATÁLOGO 76

NATIRAÏX (CHIQUITANO)



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 17349, 17366.
Equivalencias: *Natiraïx* (chiq.); flauta de pan, flauta vertical (esp.)
Tipo de instrumentos: Aerófonos.
Dimensiones: Objeto ID 17349: Largo 46 cm; eje mayor externo proximal 2,2 cm; eje mayor externo distal 2,5 cm; peso 50 gr. Objeto ID 17366: Largo 47 cm; eje mayor externo proximal 2,2 cm; eje mayor externo distal 2,2 cm; peso 40 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1998).
Procedencia: San José de Chiquitos, Provincia Chiquitos, Departamento de Santa Cruz.
Filiación cultural: Chiquitano.
Materiales: Tacuara y cera de abeja.
Técnica de elaboración: La tacuara es recolectada, secada y perforada. Posteriormente se realiza la boquilla con cera de abeja.





Descripción: El instrumento tiene embocadura recta, ventana y siete orificios distales, seis de ellos en la parte frontal y el séptimo, que se digita con el dedo pulgar, se encuentra en la parte posterior. Este aerófono corresponde a la clasificación SH 421.211.

Uso social: Este instrumento es interpretado para las festividades de carnaval y año nuevo. En ocasiones, el conjunto de instrumentos sobrepasa las cinco personas que interpretan las melodías al unísono (Vaca, 2010: 78).

Relaciones y remisiones: *Tampora* (bombo) y *taboxiox* (caja) (Vaca, 2010: 78).

CATÁLOGO 77

BUXÏX (CHIQUITANO)



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 17350, 17367.
Equivalencias: *Buxix* (en chiquitano); flauta de traversa (español).
Tipo de instrumentos: Aerófonos
Dimensiones: Objeto ID 17350: Largo 48,5 cm; eje mayor externo proximal 2,3 cm; eje mayor externo distal 2,2 cm; peso 50 gr. Objeto ID 17367: Largo 49,6 cm; eje mayor externo proximal 2,2 cm; eje mayor externo distal 2,1 cm; peso 55 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1998).
Procedencia: San José de Chiquitos, Provincia Chiquitos, Departamento de Santa Cruz.
Filiación cultural: Chiquitano.
Materiales: Tacuara y cera de abeja.
Técnica de elaboración: La tacuara es recolectada, secada y perforada. La embocadura se moldea utilizando cera de abeja.





Descripción: Posee seis orificios de digitación y uno que funciona como embocadura. El extremo inferior permanece abierto, mientras que el superior está cerrado con cera de abeja.

Uso social: Este instrumento no tiene época de ejecución determinada. Se lo utiliza durante todo el año, en fiestas religiosas y particulares para interpretar chobenas, taquiraris, carnavales y otras (Vaca, 2010: 81).

Relaciones y remisiones: *Tampora* (ID: 17359).

CATÁLOGO 78

ARETE GUASÚ: MÏMBE



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 5094.
Equivalencias: *Mïmbe* (guar.); *qina* (aym.); flauta (esp.); quena (aym. Castellanizado)
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 41,5 cm; ancho: 1,9 cm; eje mayor externo proximal 2 cm; eje mayor externo distal 1,7 cm; peso 28,93 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Provincia Gran Chaco, departamento de Tarija.
Filiación cultural: Desconocido. Este instrumento es utilizado entre los guaraníes, tapietés y guarayos.
Materiales: Tacuara.
Técnica de elaboración: La flauta presenta cuatro orificios perforados mediante quema con clavo caliente, la boquilla en forma de "u" fue calada con cuchilla.



Descripción: Flauta de cuatro orificios. El extremo superior tiene corte recto en la parte posterior y un corte en "u" en la parte delantera, que sirve como boquilla para interpretar el instrumento. El extremo inferior tiene corte recto en toda la circunferencia.



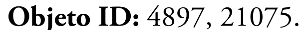
Uso social: *Mïmbe* significa "flauta" en guaraní, tapieté y guarayu. Los tapieté (lengua guaraní y cultura chaqueña) recuerdan que, algunas noches, tocaban este instrumento hasta embriagarse y enfrentarse en peleas. Pero el uso principal sucede en el Arete Guasú o Gran Fiesta Guaraní que permite el encuentro entre los vivos y los muertos (antepasados). Esta fiesta suele durar entre una a cuatro semanas, pero también suele extenderse por varios meses. Los músicos son denominados *mimbiregua regua* y participan junto a los sabios, chamanes, brujos y grandes líderes en la fiesta que es organizada solamente para los mayores, pues los niños y las niñas no pueden participar (Ortiz, 2002: 27-31).

Relaciones y remisiones: Tamboril o *angua ray;* el bombo o *angua guasu*, caja, flautas (Educa Bolivia, 2021: 6 min. 47 seg.).

CATÁLOGO 79
ARETE GUASÚ: ANGUA



Fotografías: Archivo MUSEF.





Objeto ID: 4897, 21075.
Equivalencias: Tamboril o redoblante (en español).
Tipo de instrumento: Membranófono.
Dimensiones: Objeto ID 4897 (*angua guasu* o "hijo menor"): Alto 21 cm; eje mayor externo superior (aro) 26,3 cm; eje mayor interno superior (membrana) 23,5 cm; circunferencia 77 cm; peso 860 gr. Objeto ID 21075 (*angua mi* o "hijo más chico"): Alto 24,5 cm; eje mayor externo superior (aro) 32,5 cm; eje mayor interno superior (membrana) 31,5 cm; peso 1260 gr
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Gran Chaco.
Filiación cultural: Guaraní.
Materiales: Cuero, posiblemente de vizcacha (*akúti);* tronco de madera y ramas o aros de madera.
Técnica de elaboración: Para la elaboración de ambos instrumentos, los abuelos hacen un rito para pedir permiso al Dueño del Monte para que todo salga bien y el sonido pueda alegrar a todos los que llegan a compartir el Arete Guasú (Educa Bolivia, 2021: 2 min. 40 seg.). La caja de resonancia está hecha en base a corteza de árbol perforada y cavada mediante gubias para madera. Tiene un orificio de comprensión rectangular. Las membranas, superior e inferior, son de cuero, posiblemente de ternero, que se envuelve en un aro *bejuco*. Los sobre aros también están hechos de madera perforada y unidos entre si mediante tientos de cuero que atraviesan la caja en forma de zigzag. Ambos instrumentos son redoblantes.





Descripción: Son los tambores menores que se ejecutan en el Arete Guasú. Su nombre genérico en guaraní es *angua.* La caja de resonancia es de madera y tienen un orificio de compresión, las membranas son de cuero, tienen aros, sobre aros y están tesados con tientos.

Uso social: Ambos se ejecutan de igual manera, se cuelgan en el antebrazo izquierdo y se redoblan con dos palillos sin corteza. Los tres tamaños de tambores guaraníes son: *Angúa guásu* ("tambor grande"), *angúa rai* ("tambor hijo") y *míchi rai* ("el hijo más chico") (Civallero, 2016b: 10-13). Su ejecución inicia poco antes de la fiesta del Arete Guasú cuando la chicha de maíz entra en su proceso de fermentación (Ortiz, 2002: 28). Se cree que el sonido de la "tropa" o conjunto de músicos mejora conforme se incrementa el sonido del *angúa rai* (Civallero, 2016b: 11).

Relaciones y remisiones: Tamboril o *angua ray;* el bombo o *angua guasu*, caja, flautas (Educa Bolivia, 2021: 6 min. 47 seg.).

CATÁLOGO 80

CENCERRO



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 18727.
Equivalencias: *Mboí* (en chiquitano.); *jisk'a kalanki, jisk'a kampana* (en aymara.); *juch'uy kalanka, juch'uy kampana* (en quechua); campanilla (sinónimo en español); *little bell* (en inglés).
Tipo de instrumento: Idiófono de percusión.
Dimensiones: Alto 7,8 cm; eje mayor de abertura (base) 6,8 cm; peso 242,58 gr.
Periodo: Contemporáneo (1970).
Procedencia: Viluyo-Tomave, departamento de Potosí.
Filiación cultural: Quechua-Yura.
Materiales: Bronce, hierro y cuero.
Técnica de elaboración: Para fabricar las campanillas se derriten los metales con el calor de la fragua, utilizando barro, rocas, arena etc. Posteriormente, se elaboran los moldes de las campanas con barro refractario, mezclado con componentes orgánicos como la lana (Fernández, 2016: 95).





Descripción: Pequeño cencerro de aleación de bronce y hierro con forma de copa invertida. El asa de sujeción es parte del cuerpo de la campana. Tiene un pedazo de tiento amarrado. Debajo del orificio del asa existe una perforación para sujetar la argolla por donde cuelga el badajo. El cuerpo presenta iconografía de un lado: un camélido en alto relieve y, del otro lado, un corazón de Jesús. El badajo es de hierro. Corresponde a la clasificación SH 111.242.122.1.

Uso social: La presencia iconográfica de camélido permite suponer que este cencerro es de uso llamero. Se cuelga en el pescuezo de las llamas delanteras para que los llameros puedan identificarlas.

CATÁLOGO 81

CENCERRO



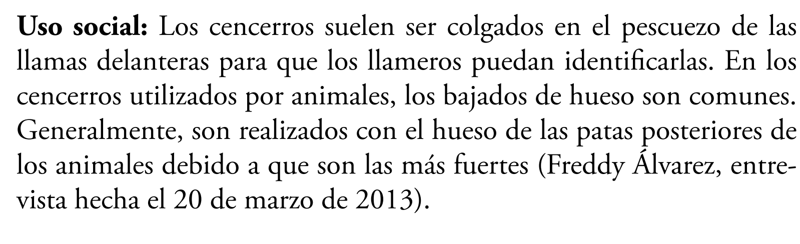
Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 9608.
Equivalencias: *Mboí* (en chiquitano); *jisk'a kalanki, jisk'a kampana* (en aymara); *juch'uy kalanka, juch'uy kampana* (en quechua); campanilla (sinónimo español); *little bell* (en inglés)
Tipo de instrumento: Idiófono de percusión.
Dimensiones: Alto de la campana más badajo y textil 19 cm; alto solo campana 13,4 cm; espesor 0,35 cm; ancho de la base 10,5 cm; profundidad de la base 6,2 cm; peso 730 gr.
Periodo: Contemporáneo (comprado en 1996).
Procedencia: La Paz.
Filiación cultural: Aymara.
Materiales: Bronce, hueso, cuero y fibra animal.
Técnica de elaboración: Para fabricar los cencerros se debe derretir el metal con el calor de la fragua, utilizando barro, rocas, arena etc. Posteriormente, se elaboran los moldes de las campanas con barro refractario mezclado con componentes orgánicos como la lana (Fernández, 2016: 95). El hueso fue perforado y sujetado con lana (fibra animal).



Descripción: Cencerro de forma trapezoidal. Tiene un asa de sujeción en la parte superior y una argolla. En la parte interior del cuerpo, sujeta a un tiento de cuero, hay un hueso largo que cumple la función de badajo. En la punta tiene una borla de lana de colores. Clasificación SH 111.242.122.1.



Uso social: Los cencerros suelen ser colgados en el pescuezo de las llamas delanteras para que los llameros puedan identificarlas. En los cencerros utilizados por animales, los bajados de hueso son comunes. Generalmente, son realizados con el hueso de las patas posteriores de los animales debido a que son las más fuertes (Freddy Álvarez, entrevista hecha el 20 de marzo de 2013).



Estos instrumentos también son parte de algunas danzas autóctonas: el Cambraya, de la provincia Muñecas, utiliza cencerros con badajos de hueso porque este instrumento tiene el poder de llamar a las almas en Todos Santos (Aníbal Burgoa, 2010, citado en Sigl y Mendoza 2012: 573). La danza de los *K'aperos* de Apolo, en la provincia Franz Tamayo, escenifica el traslado de productos que realizan las mulas hacia el occidente del país. Las flautas de tacuara y los bombos son combinadas con el sonido de los cencerros que representan al ganado delantero (Aníbal Burgoa, 2010, citado en Sigl y Mendoza 2012: 594). Lo mismo sucede en la danza *Whipalitas* de Mollo Grande de la provincia Muñecas, donde los cencerros acompañan a los *pinkillus* y las *wankaras*, mientras las banderas blancas flamean (Aníbal Burgoa 2010, citado en Sigl y Mendoza 2012: 574).

CATÁLOGO 82

MATRACA



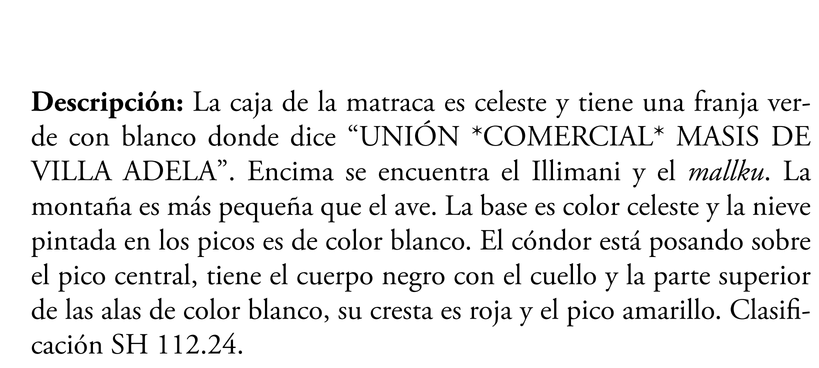
Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 9189.
Equivalencias: *Kari kari* (en quechua de Calcha); carraca o carraco (en español).
Tipo de instrumento: Matraca de rueda.
Dimensiones:
Hojalata: Alto 25,5 cm; espesor de la hoja 0,1 cm.
Base/pedestal: Largo 24,9 cm; ancho 11,5 cm; alto 6,5 cm.
Peso total: 73 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1999).
Procedencia: El Alto, departamento de La Paz.
Filiación cultural: Aymara.
Materiales: Hojalata, madera, fibra vegetal y pinturas.
Técnica de elaboración: La matraca fue realizada por un carpintero. La madera fue cortada, lijada y torneada para adquirir la forma de una rueda dentada que choca con la lengüeta. Toda la estructura se encuentra dentro de una caja de madera. Encima de la caja se ve la figura del Illimani con un *mallku* (cóndor), ambos fueron realizados con láminas de hojalata, modelada, fundida y pintada. Los detalles del cuello y la parte superior de las alas del cóndor son de fibra sintética colada.







Descripción: La caja de la matraca es celeste y tiene una franja verde con blanco donde dice "UNIÓN *COMERCIAL* MASIS DE VILLA ADELA". Encima se encuentra el Illimani y el *mallku*. La montaña es más pequeña que el ave. La base es color celeste y la nieve pintada en los picos es de color blanco. El cóndor está posando sobre el pico central, tiene el cuerpo negro con el cuello y la parte superior de las alas de color blanco, su cresta es roja y el pico amarillo. Clasificación SH 112.24.

Uso social: La matraca es el instrumento musical que ejecutan los bailarines de la danza folklórica Morenada. Esta matraca representa los símbolos identitarios más importantes de La Paz: la montaña Illimani, considerada como el *achachila* o ancestro más antiguo, y el cóndor (*Vultur gryphus*) reconocido como el espíritu más elevado del cielo andino. Ambos representan la fuerza espiritual del territorio andino.

CATÁLOGO 83

CHUTU PINKILLU



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 5069.
Equivalencias: *Usñi pinkillu* (puq.).
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 32,3 cm; ancho máximo 2,5 cm; ancho mínimo 2,1 cm; peso 32 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1973).
Procedencia: Santa Ana de Chipaya, Provincia de Sabaya (antiguamente provincia Atahuallpa), Departamento de Oruro.
Filiación cultural: Uru Chipaya
Materiales: Madera y hueso de ala de cóndor (ficha de registro del Museo Nacional de Arte Popular y Artesanía, 1973).
Técnica de elaboración: Se corta el hueso y extrae la médula. Después se perforan los orificios de digitación y la ventana cerca del extremo superior. La embocadura está hecha con un pedazo cuadrangular de madera encajado en el extremo superior del hueso.





Descripción: Construida con un hueso largo de ave, posiblemente el ala de un cóndor (Métraux, 1999: 130). Tiene las características básicas de un *pinkillu* con seis orificios digitables ubicados en la parte frontal y una ventanilla cuadrangular que tiene comunicación con el orificio de insuflación. La embocadura fue realizada con un pedazo de madera cuadrangular.

Uso social: *Chutu pinkillu* es utilizado para las tonadas que acompañan la fiesta de la llama en Navidad y en Carnavales (ficha de catalogación del Museo Nacional de Arte Popular y Artesanía, 1973). Lamentablemente dejó de ejecutarse en la década de 1990.

CATÁLOGO 84

PÍFANO PHALA



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 28490.
Equivalencias: *Phala, phalahuita, falawitu* (en aymara); *javuna* (en movima); flauta traversa (en español.) (Cavour, 2010: 160).
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 44 cm; eje mayor externo proximal 2,7 cm; eje mayor externo distal 3 cm; peso 70 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Pucarani, provincia Los Andes, departamento de La Paz.
Filiación cultural: Aymara.
Materiales: Caña de *tuquru.*
Técnica de elaboración: Primero se selecciona una caña con el grosor y tamaño apropiado. Después de hacerla secar inicia el trabajo de elaboración. El *luriri* (constructor de instrumento) trabaja sobre piedra plana. Allí, con cuchillo se corta la caña a la medida elegida y se raspa la superficie. Después se marcan y perforan los orificios, para refilarlos, junto al bisel y la embocadura. Entonces se procede a limpiar el interior de la caña.





Descripción: El *pífano* es una flauta traversa de caña. Tiene seis orificios frontales y un séptimo que se encuentra en la parte superior, que funciona como embocadura. Por eso, no presenta bisel. Todos sus orificios son circulares. Es un instrumento mediano. Corresponde a la clasificación SH 421.12, flauta traversa (Pérez de Arce y Gili, 2013).

Uso social: Este *pífano* es de una tropa (conjunto de músicos) de Chunchus de Pucarani, que escenifica a un imaginado guerrero del Norte de La Paz peleando contra un cristiano. Pero también denota el contacto entre el Altiplano y la Amazonía. Es la única danza altiplánica donde las mujeres danzan con el cabello suelto. Además, presenta elementos eróticos cuando los danzantes interactúan con el público (Sigl y Mendoza, 2012: 543).

CATÁLOGO 85

CHARANGO *PAMPA* AULLAGUEÑO



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 4956.
Equivalencias: Guitarrilla (en español).
Tipo de instrumento: Cordófono.
Dimensiones: Alto 6,5 cm; largo total 49,9 cm; ancho de la caja 12,4 cm; diámetro de la boca 2 cm; peso 160 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1996).
Procedencia: Pampa Aullagas, provincia Ladislao Cabrera, departamento de Oruro.
Filiación cultural: Aymara.
Materiales: Madera de roble e hilo plástico.
Técnica de elaboración: Elaborado con madera laminada. La curvatura de la cintura se obtiene mediante remojo en agua y sometiendo la lámina a la presión contra un fierro cilíndrico (Cavour, 2010: 269). Las clavijas y los trastes son tallados en madera.





Descripción: Charango de madera construido rústicamente. Tiene cinco clavijas de madera, seis cuerdas de plástico y cinco trastes de madera. La parte posterior tiene cuerpo abultado con forma de "pecho de cóndor". Corresponde a la clasificación SH 321.322.1 dentro de la subclasificación: laúd pulsado de caja, de mango añadido o guitarra (Pérez de Arce y Gili, 2013).

Uso social: Este tipo de charango rústico con cuerdas plásticas permite que los niños aprendan a ejecutar el instrumento mientras juegan. Sin embargo, en los siglos pasados, este tipo de charanguitos era denominado "charango campesino" pues al ser accesible, por su costo barato, y ser liviano y portátil era, ejecutado por los arrieros.

CATÁLOGO 86

GUITARRILLA *URU CHIPAYA*



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 5839
Equivalencias: Charango (esp.), *qhunqhuta, thalachi (quech.).*
Tipo de instrumento: Cordófono
Dimensiones: Alto 10 cm; largo total 73 cm; ancho caja 19,5 cm; diámetro de la boca 4,6 cm; peso 250 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1996).
Procedencia: Santa Ana de Chipaya, provincia de Sabaya (antiguamente provincia Atahuallpa), dde Oruro.
Filiación cultural: Uru chipaya
Materiales: Madera *jarka*, tripa animal y pintura
Técnica de elaboración: Madera laminada con la espalda ligeramente abombada (pecho de cóndor). La curvatura de la cintura se obtiene mediante remojo en agua y sometiendo la lámina a la presión contra un fierro cilíndrico (Cavour, 2010: 269). Las cuerdas están elaboradas en base a tripa animal, las cuales éstas deben ser sometidas a altas temperaturas para ser tensionadas mediante rotación.





Descripción: Guitarrilla de madera de *jarka* con diez clavijas de madera y diez cuerdas de tripa divididas en cinco órdenes; tiene seis trastes de metal (uno faltante). Alrededor de la boca hay una roseta con círculos concéntricos y puntos; en cada lado del puente tiene volutas con iconografía fitomorfa. Corresponde a la clasificación SH 321.322.1 dentro de la sub clasificación: laúd pulsado de caja, de mango añadido o guitarra (Pérez de Arce y Gili, 2013).

Uso social: La presencia de este instrumento es notoria durante la ceremonia de cambio de autoridades cada 6 de enero. Asimismo, para el afloramiento del ganado, para atraer la suerte y el dinero. Su repertorio está involucrado con las circunstancias típicas que pasan en su entorno, como la cría de la oveja, para esperar la época de lluvias, recibir el Carnaval, la cosecha de la papa y la honra al burro como amigo y compañero de los caminos (Cavour, 2010: 297- 298).

CATÁLOGO 87
QHUNQHUTA



Fotografías: Archivo MUSEF.





Objeto ID: 32590.
Equivalencias: Guitarrilla (en español); *jatun* charango (en quechua.), *machu* charango (en quechua.); *qonqota, khokhota* (Paredes, 2018); *jonqota* (Gutierrez y Gutierrez, 2017: 78).
Tipo de instrumento: Cordófono.
Dimensiones: Largo 81,2 cm; alto de la caja 17,1 cm; alto más el puente 18,5 cm; ancho 37,5 cm; eje mayor de la boca 2,7 cm; peso 1050 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 2018).
Procedencia: Qaqachaka, provincia Eduardo Abaroa, departamento de Oruro.
Filiación cultural: Quechua.
Materiales: Madera laminada de pino, cuerdas metálicas, clavijeras de nácar y metal, pintura al aceite.
Técnica de elaboración: Instrumento elaborado de manera rústica. Tiene la caja de resonancia elaborada con madera laminada de pino. La curvatura de la cintura se obtuvo mediante remojo en agua y sometiendo la lámina a la presión contra un fierro cilíndrico (Cavour, 2010: 269). Las clavijas son de madera recubierta en aluminio y los clavijeras de metal y la concha de nácar son de producción industrial. La caja de resonancia y el mango tienen decorado de color negro con figuras fitomorfas.



Descripción
Esta provista de once clavijeras distribuidas en cinco órdenes. La caja de resonancia es alta y está decorada con motivos fitomorfos que se desprenden del puente de madera. Alrededor de la boca, que es muy pequeña, hay círculos con línea. El mango es corto y solamente cuenta con cinco clavijeras. El instrumento está elaborado con madera laminada de pino.

Uso social: "Es inconfundible, alta, gruesa, robusta, larga y con la voz de un verdadero trueno" (Cavour, 2010: 294). Instrumento que se utiliza en Potosí, Oruro y Cochabamba, principalmente para rituales relacionados al ciclo agrícola. Acompaña al ritmo de la *jiyawa* (Paredes, 2018).

CATÁLOGO 88

CHARANGO DE QUIRQUINCHO



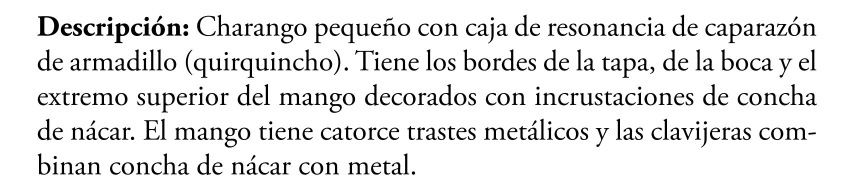
Fotografías: Archivo MUSEF.





Objeto ID: 4957.
Equivalencias: Charanga (en español); *walaychu* (en quechua)
Tipo de instrumento: Cordófono.
Dimensiones: Largo total 53,5 cm; largo brazo (mástil) 36 cm; alto 6,5 cm; diámetro de la boca 2,9 cm; peso 575,74 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Desconocido.
Filiación cultural: Aymara.
Materiales: Caparazón de armadillo (quirquincho), madera, incrustaciones de nácar, clavijeras de metal, concha de nácar y cuerdas plásticas.
Técnica de elaboración: Para elaborar la caja de resonancia, se debe conservar el caparazón del animal (quirquincho). Posteriormente, el caparazón es trabajado manualmente para sujetarse a la tapa y el mango con masilla. Tanto la tapa como el mango tienen incrustaciones de concha de nácar como decoración. Las clavijeras y cuerdas son de fabricación industrial.





Descripción: Charango pequeño con caja de resonancia de caparazón de armadillo (quirquincho). Tiene los bordes de la tapa, de la boca y el extremo superior del mango decorados con incrustaciones de concha de nácar. El mango tiene catorce trastes metálicos y las clavijeras combinan concha de nácar con metal.

Uso social: El uso en las cajas de resonancia del charango requiere de cuidados especiales, pues este suele enfermarse por los cambios de temperaturas, ocasionando que el mango se doble o el puente se caiga. Actualmente, debido a la construcción indiscriminada de charangos y al disecado de quirquinchos para uso de amuletos, este animal se encuentra en peligro de extinción. Por este motivo el uso de este tipo de charangos ha disminuido (Cavour, 2001: 60).

CATÁLOGO 89
RANQHA CHARANGO



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 30578.
Equivalencias: Charango viejo, tabla charango o ronco charango (en español).
Tipo de instrumento: Cordófono.
Dimensiones: Largo 62,7 cm; alto más puente 12,5 cm; alto sin puente 11 cm; ancho de la caja 16 cm; largo del brazo 35,6 cm; diámetro de la boca 1,7 cm; peso 240 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Desconocida, posiblemente de Cochabamba (Cavour, 2010: 280).
Filiación cultural: Quechua.
Materiales: Madera laminada, cuerdas plásticas, lana sintética y mostacilla.
Técnica de elaboración: Caja hecha de madera laminada. "Una vez conseguidas las láminas necesarias, se procede al arqueo de las mismas, remojándolas en agua, pasando a un fierro cilíndrico caliente hasta conseguir la curvatura de la cintura" (Cavour, 2010: 270). El lomo tiene forma de "pecho de cóndor".





Descripción: Un charango de madera laminada tiene aproximadamente 150 piezas (Cavour, 2010: 270). El charango tiene la caja de resonancia con forma de "pecho de cóndor", la tapa de la caja de resonancia con una boca circular muy pequeña. Su brazo separada es de otra pieza a la caja de resonancia y tiene el diapasón nivelado con la tapa. Es de tamaño mediano o segundo requinto (Cavour, 2010: 280). Corresponde a la clasificación de SH 321.322.1 (laúd pulsado de caja, de mango añadido) o guitarrilla (Pérez de Arce y Gili, 2013).

Uso social: Este tipo de charango elaborado con técnica laminada tiene la forma de construcción más antigua y laboriosa que se conoce. Es muy querido por los campesinos de Mizque (Cochabamba). Su peso liviano hizo que sea famoso entre los arrieros (Cavour, 2010: 270).

CATÁLOGO 90

CHARANGO *THALACHI*



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 4947.
Equivalencias: *Kitara* (en quechua de Macha).
Tipo de instrumento: Cordófono.
Dimensiones: Largo máximo 85 cm; alto sin el puente 11 cm; alto más puente 12 cm; ancho de la caja 22,5 cm; largo 32 cm; diámetro de la boca 3 cm; peso 550 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1987).
Procedencia: Pocoata, provincia de Chayanta, departamento de Potosí.
Filiación cultural: Quechua.
Materiales: Maderas de álamo y pino, cuerdas plásticas y metálicas, tintes naturales.
Técnica de elaboración: Instrumento elaborado por el lutier Víctor Ojeda. El arco está hecho con madera de álamo y la caja con madera laminada de pino extraída del campamento minero de Huanuni. La curvatura de la cintura se obtiene mediante remojo en agua y sometiendo la lámina a la presión contra un fierro cilíndrico (Cavour, 2010: 269). El brazo y las clavijas son de la marca Ochoa" fabricada en Santa Cruz. Su iconografía fue pintada con tintes naturales.





Descripción: Charango con caja alta (12 cm), que tiene la espalda aplanada. Contaba con ocho clavijas de madera, ahora tiene solamente siete. Ocho cuerdas de alambre y plástico (dos primeras, una segunda, dos terceras, una cuarta y dos quintas). Está pintado con tintes naturales de color verde claro y fucsia: el mango intercambia ambos colores entre los trastes y las clavijas. Tiene una roseta circular con forma de sol, en torno a la boca y una planta que culminan en flores a cada lado del puente. Corresponde a la clasificación de SH 321.322.1 (laúd pulsado de caja, de mango añadido) o guitarrilla (Pérez de Arce y Gili, 2013).

Uso social: Este charango *thalachi* fue adquirido en la Feria de Llallagua (Potosí). Su nombre proviene de la palabra quechua *thalachiy* que puede ser traducida como "has sacudir", pues gran parte de sus sonidos se emiten al sacurdirlo. Este charango suele ser tocado por hombres solteros en épocas de lluvia, desde Todos Santos (noviembre) hasta Carnaval (febrero-marzo) (MUSEF ficha de catalogación, 1987).

CATÁLOGO 91

WISLUCU





Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 5008, 5009.
Equivalencias: *Vilosco*, *wilisco* (en quechua); *naseré* o *hók* (en mataco); flauta esferoideal (en español).
Tipo de instrumentos: Aerófonos.
Dimensiones: Objeto ID 5008: Largo (eje menor) 5,0 cm; ancho (eje mayor) 5,5 cm; peso 24,55 gr**.** Objeto ID 5009: Largo (eje mayor) 5,6 cm; ancho (eje menor) 5,3 cm; peso 16,16 gr.
Periodo: Contemporáneo (comprado en 1974).
Procedencia: Calcha, provincia Nor chichas, departamento de Potosí.
Filiación cultural: Quechua - Chichas.
Materiales: Madera.
Técnica de elaboración: Construido a partir de un trozo circular de madera, al que se realizan cuatro perforaciones: una cerrada en sentido vertical que constituye el tubo sonoro, dos laterales de menor dimensión para la digitación y una que permite atravesar el cordel para colgar el instrumento al cuello. Posteriormente, se afina la madera con una lima y se realizan decoraciones mediante incisión.



Descripción: Flauta esferoidal achatada con dos agujeros de digitación. Se porta colgándose al cuello. Decoradas en bajo relieve, y presenta figuras geométricas con la forma del sol. Uno está pintado de color guindo y plomo (ID: 5008) y el otro está decorado con una flor tallada en bajo relieve (ID: 5009). Clasificación SH 424.131.32 (Pérez, 1989: 89).

Uso social: Este instrumento pertenece a las poblaciones potosinas de Calcha y a los guaraníes y weenhayek del Gran Chaco. En Calcha se ejecuta en las festividades, generalmente solo por mujeres, pero actualmente casi está en desuso. Entre las poblaciones del Gran Chaco el sonido de los silbidos se relaciona a lo maligno, ya que es el sonido que se escuchaba durante las guerras interétnicas (Pérez, 1989: 91).

CATÁLOGO 92

SILBATOS DE PÁJARILLOS



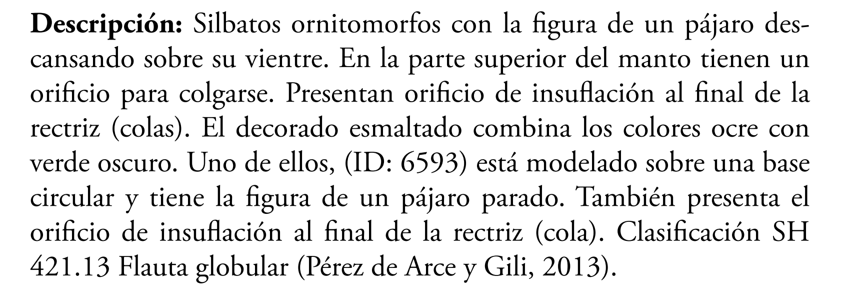


Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 6593, 7344, 7345, 7346.
Equivalencias: *chhururiña* (en aymara); *kuywina* (en quechua); *whistle* (en inlés).
Tipo de instrumentos: Aerófonos.
Dimensiones:
Objeto ID 6593: Alto 4,5 cm; ancho 2 cm; peso 11,66 gr.
Objeto ID 7344: Alto 3,8 cm; ancho 2,7 cm; peso 24,56 gr.
Objeto ID 7345: Ancho 4,3 cm; alto 4,5 cm; peso 37,61 gr.
Objeto ID 7346: Ancho 3,7 cm; alto 4 cm; peso 34,88 gr.
Periodo: Década de 1970 (aproximadamente).
Procedencia: Huayculí, provincia Esteban Arce, departamento de Cochabamba.
Filiación cultural: Quechua.
Materiales: Arcilla con inclusiones de feldespato y uso de esmaltes metálicos.
Técnica de elaboración: Alfarería modelada, vaciada, decoración incisa y con esmaltado metálico.





Descripción: Silbatos ornitomorfos con la figura de un pájaro descansando sobre su vientre. En la parte superior del manto tienen un orificio para colgarse. Presentan orificio de insuflación al final de la rectriz (colas). El decorado esmaltado combina los colores ocre con verde oscuro. Uno de ellos, (ID: 6593) está modelado sobre una base circular y tiene la figura de un pájaro parado. También presenta el orificio de insuflación al final de la rectriz (cola). Clasificación SH 421.13 Flauta globular (Pérez de Arce y Gili, 2013).



Uso social: En quechua, idioma local del pueblo alfarero de Huayculí, el trino de las aves se denomina *kuywi* o *kuywiy* y los silbatos son conocidos como *kuywina* (Laime, 2007), justamente porque imitan el trino de las aves. Son utilizados como juguetes infantiles para llamar a las aves y su sonido es parte de los villancicos navideños (Denis Salazar, entrevista, 17 de marzo de 2023).

CATÁLOGO 93

PULU PUTUTU



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 5676
Equivalencias: *Pututu* (quechua); trompeta (en español).
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Alto total 22,5 cm; alto del tubo metálico 9,8 cm; eje mayor superior 2,6 cm; circunferencia de la calabaza 72 cm; peso 240 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1972).
Procedencia: Ayllu Jucumani (Aymaya), Provincia Bustillos, departamento de Potosí.
Filiación cultural: Quechua.
Materiales: Calabaza o tutuma hueca, hojalata, lana (fibra animal).
Técnica de elaboración: El tubo está hecho de hojalata laminada, doblada e introducida a presión en la parte superior de la calabaza, sujetada con lana de camélido y oveja.





Descripción: Calabaza con forma globular (se encuentra quebrada en la base) que funciona como pabellón de resonancia. Presenta rajaduras que fueron tapadas con resina negra. El tubo hecho de hojalata se encuentra envuelto con lana de oveja y camélido.

Uso social: Es ejecutado por el yerno *tulqa* acompañado por un pequeño tambor llamado *quchana*, en el marco de muchas *pinkilladas* (Cavour, 2010: 101). Muchos músicos envuelven las calabazas en piel de llama, para hacer más resistente su uso (Civallero, 2008: 22).

CATÁLOGO 94
BISTO (CHÁCOBO)



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 5022
Equivalencias: *Shita* (en chácobo*); stopped-pipe ensembles* (en inglés); zampoña, conjunto de flautas de pan (en español).
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 22,8 cm; ancho 12,8 cm; peso 50 gr.
Periodo: Contemporáneo (comprado en 1996).
Procedencia: Departamento del Beni.
Filiación cultural: Chácobo.
Materiales: Ramas de Tacuara (*shita*) y fibra vegetal (*nishi*).
Técnica de elaboración: Los hombres fabrican flautas o zampoñas de tallos de tacuara recolectados, secados y cortados (Prost, 1970: 13). Los tubos son del mismo tamaño y, cada uno, está envuelto y anudado por un cordón de fibra vegetal.



Descripción: Conjunto de flautas de pan con tubo cerrado, denominadas *bisto* por ser el nombre de las plantas (*Lasiacis ligulata, Olyra latifolia y Parinaria sp*. Poaceae) de dónde se extraen los tallos que conforman los tubos (Paniagua *et al*., 2017: 218). Según Civallero, cada tubo, por separado, se denomina *shita* y el instrumento debiera conformarse por once tubos (2014: 16). Sin embargo, se halla conformado por nueve tubos enrollados y anudados con un bejuco (*nishi*). Cuatro tubos miden 20 cm y cinco 22.8 cm.

Uso social: Entre los Chácobo, la cosecha es la ocasión para las fiestas. Son organizadas por alguna familia de la comunidad. Para ejecutar el instrumento, los hombres de la aldea que hospedan, durante la festividad, inician la música del *bisto,* mientras los visitantes danzan formando una fila y comenzando a tocar sus flautas ingresan al lugar, "si uno de los visitantes posee un rifle, él dispara una vez al aire antes de entrar bailando con sus compañeros". Las mujeres, los niños y las niñas caminan por detrás cargando sus canastos con comida.



La danza de los hombres se llama (*pabëti*) y consiste en pasar la mano derecha sobre el hombro del compañero, mientras se sostiene la flauta con la izquierda. Al ingresar a la comunidad, danzan alrededor de una olla con bebida que es colocada al centro de la casa de la familia oficiante (Prost, 1970: 39). De acuerdo a la mitología Chácobo, sería un regalo de Kako, el héroe cultural (Civallero, 2014: 16).

Las fiestas tradicionales para la cosecha de la yuca o del maíz, acompañadas de borrachera, peleas rituales y bailes colectivos, han sido prohibidas por los misioneros del ILV (Instituto de Lengua de Verano) (PRAPICA, 1998: 58).

CATÁLOGO 95

BISTO (PACAHUARA)

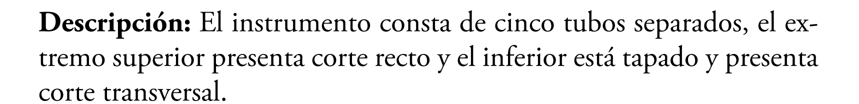


Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 5020.
Equivalencias: *Shita* (en chácobo); *stopped-pipe ensembles* (en inglés); zampoña, conjunto de flautas de pan (en español).
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones:
Tubos más largos: Alto 28,8 cm; ancho 0,9 cm.
Tubos más pequeños: Alto 18,2 cm; ancho 0,8 cm. Peso de la pieza completa: 12,53 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1975).
Procedencia: Comunidad de Alto Ivón, provincia Vaca Diez, departamento de Beni.
Filiación cultural: Pacahuara.
Materiales: Tacuara.
Técnica de elaboración: Ramas de tacuara recolectadas, secadas y cortadas.





Descripción: El instrumento consta de cinco tubos separados, el extremo superior presenta corte recto y el inferior está tapado y presenta corte transversal.



Uso social: Además de compartir la lengua *pano,* los Pacahuara atravesaron un proceso de chacobización, desarrollado por exogamia. Posiblemente, por eso comparten el mismo instrumento, aunque se ejecuta de diferente manera. “Según progresaba la fiesta, algún invitado o el anfitrión sacaba su tradicional instrumento de viento de tres cañas, muy parecido a la zampoña andina; y al ritmo del bombo de cuero de huaso, comenzaban el baile. Tanto los hombres como las mujeres danzaban separados. “Sí, la danza… también ellos usaban zampoña y las mujeres bailaban así acompañándolos, pero afuera, aparte de los varones. Los varones aparte y las mujeres aparte bailaban’” (Entrevista a Pae Dávalos, citada en Viscarra, 2014: 80).

CATÁLOGO 96

TARÁN (MORÉ)



Fotografías: Archivo MUSEF.





Objeto ID: 30530
Equivalencias: *Chiquít* (en moré) (Jaimes, 2015: 433).
Tipo de instrumento: Idiófono.
Dimensiones: Largo de la ojiva de punta de lanza 11 cm; ancho de la base de la ojiva 3,8 cm; largo de la pluma azul 47,5 cm; circunferencia del coco 22 cm; peso 110 gr.
Periodo: Contemporáneo (comprado en 1996).
Procedencia: Provincia Mamoré, departamento del Beni.
Filiación cultural: Moré.
Materiales: Madera de chonta (*Bactris gasipaes*), fibra de algodón, plumas y coco de castaña (*Bertholletia excelsa*).
Técnica de elaboración: El instrumento tiene como base una varilla cilíndrica que culmina, en el extremo inferior, con un triángulo invertido. Al centro, se encuentra un coco de castaña con dos perforaciones e incrustado, presenta también un corte horizontal. El extremo superior tiene una pluma de paraba azul, asegurada mediante entorchado de hilo de algodón blanco y otras plumas pequeñas también entorchadas.





Descripción: El *tarán* está construido sobre una base de *chonta* que tiene forma de varilla cilíndrica y culmina en una especie de punta de flecha, decorada con entorchado de plumas de colores. La varilla tiene un coco de castaña perforado, incrustado, con un corte horizontal a modo de boquilla por donde emite el sonido al ser sacudido contra el triángulo. El extremo superior tiene una pluma de paraba grande y azul (*Ara ararauna*), junto a varias plumas pequeñas de colores (*Ara ararauna*, *Ara chloroptera* y *Psarocolius angustifrons*) (Jaimes, 2015: 437). Clasificación SH 111.1, idiófono de entrechoque (Pérez de Arce y Gili, 2013).

Uso social: El nombre del instrumento es onomatopéyico, pues deriva del sonido estridente que emite "¡tarán!", "¡tarán!". Al respecto, Rosendo Tocon Viri, de la comunidad Monte Azul, recuerda que durante la ceremonia fúnebre del Oyam se realizan "cantos acompañados por este instrumento, asimismo, se ingiere una pasta hecha de castaña y restos humanos de un moré fallecido" (Martín Saravia, entrevista 28 de marzo, 2023). Este instrumento también acompaña los cantos ceremoniales realizados antes de entrar a las batallas contra otras comunidades de la Amazonía (Díez Astete, 1998: 164).

CATÁLOGO 97
MOROA (MORÉ)



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 4076
Equivalencias: *Sicu* (en aymara); *sntara* (en quechua); flauta de pan, zampoña, carrillos (en españa).
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Ancho 14 cm; largo 16 cm; peso 30 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1996).
Procedencia: Comunidad Monte Azul, provincia Mamoré, departamento del Beni.
Filiación cultural: Moré Chapacura.
Materiales: Cañahueca de bambú, plumas, algodón (fibra vegetal).
Técnica de elaboración: Las cañas son extraídas, secadas y cortadas con cuchillos caseros adaptados. Después se pulen los tubos y se comprueban los sonidos que emiten mediante la memoria auditiva. Los tubos son ordenados de mayor a menor y sujetados con dos cañas partidas en posición horizontal, mediante amarre con cordel de algodón encerado (fibra vegetal). Posteriormente, se colgaron plumas en la parte inferior, utilizando una varilla de madera que sujeta un cordel de algodón donde las plumas cuelgan mediante técnicas de anudado, entorchado y entrelazado.





Descripción: El instrumento musical *morao* está compuesto por trece cañahuecas de bambú color café, de forma tubular y de diferentes tamaños. Las mismas están sujetadas, en la parte superior y diagonal, por soportes delgados de caña entrelazados con fibra de algodón y alguna substancia adherente (resina). En la parte diagonal inferior presenta 12 pares de plumas coberteras de varios colores, cuyos cálamos están doblados en un cordel base de 20 cm de largo, sujetado a cada extremo del instrumento. Un cordel blanco ha sido anudado 12 veces, cada entrenudo dejó un tamaño de hilo de 2 cm, en cuya punta se doblaron los cálamos y amarraron individualmente (Jaimes, 2015: 431).

Uso social:
Este instrumento es únicamente ejecutado por hombres para anunciar su llegada al convite o festival, donde las muchachas, con el fin de comenzar el cortejo, tomaban por asalto dicho instrumento (Leigue, 1957: 133).

CATÁLOGO 98

CAJA (MORÉ)



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 4899.
Equivalencias: Tambor (en español).
Dimensiones:
Bombo: Alto 18,7 cm; eje mayor externo superior (aro) 43 cm; circunferencia 37 cm; peso 2.300 gr.
Mazo: Largo 23,7 cm; peso 70 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1992).
Procedencia: Comunidad Monte Azul, provincia Mamoré, departamento del Beni.
Filiación cultural: Moré Chapacura.
Materiales: Madera, cuero posiblemente de *huaso* (*mazama americana)* (Civallero, 2016: 25), aros metálicos, tela y goma.
Técnica de elaboración: La caja de resonancia está elaborada con latón laminado, provisto de un orificio de compresión rectangular. Posee dos parches de cuero que se encuentran tesados con sobre aros y una larga tira de cuero (tiento) que envuelve anularmente el instrumento a partir de perforaciones en los extremos superior e inferior del cuerpo de madera. No posee tira de cuero para sujetar el instrumento. El mazo está elaborado con una varilla cónica de madera, que tiene el extremo inferior envuelto con una gran cantidad de tela hasta conformar una bola. La parte superior del mazo está perforada y tiene una correa de tiento atravesada y anudada al instrumento.





Descripción: Caja con cuerpo de madera y membranas de cuero, las cuales están tesadas con sobre aros y una larga tira de cuero que envuelve el cuerpo del instrumento en forma de zigzag, sujetándose a trece perforaciones cuadrangulares en el extremo superior y otras trece en el extremo inferior. Tiene un mazo.

Uso social: “Antiguamente, antes de la civilización, los indios moré no conocían el tambor ni ninguna de sus variedades. A partir del año 1937, cuando Luis Leigue fue a fundar Moré, a partir de ahí fue que conocieron el tambor, la caja. En el año 1932, él junto a su esposa llegaron a ‘educar’ a los Moré. Entonces, antes de la civilización utilizaban los instrumentos musicales como el tarán. Por eso, el tambor es más actual, los ancianos que me cuentan elaboraban, hacían y en cada fiesta sonaba el tambor que era acompañado de la flauta, la caja y para la música de bombilla (que se ejecuta en espacios fuera de la iglesia) como le llaman. Entonces, si existía. Solo que ahora no se está practicando mucho, por eso los del Instituto de la Lengua y Cultura (ILC) están intentando recuperar lo que se está perdiendo” (Bianca Leigue, entrevista 24 de abril de 2023).

CATÁLOGO 99

TAMBOR DE *PETA*



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 30595a.
Equivalencias: *Teteco* (madijas del Perú); *makáku+nbó* (Cubeo de Colombia); *torturés* (Putumayo, Colombia); *kúngüi* (Ika de Colombia); *kjúumuhe* (Bora del Brasil); *ujerica* (Karapana de Brasil); *gu coro* (Barasana de Brasil); *kuú* (Piratapuyo de Brasil); *gusiraga* (Macuna de Brasil); *rere* (Piaroa de Venezuela); *wayaamö*, *ji'jo* o *kodedo* (Ye'kuana o Maquiritare de Venezuela); *oratín* (Waiwai de Guyana); *chimiguí* (Emberá de Panamá); *ñelé* (Ngäbe o Guaymí de Panamá); *tucutícutu* (Guatemala); *ayot icacahuayō* o *ayotapalcatl* (Nahuatl de México); *áak* (Maya de México) (Civallero, 2021).
Tipo de instrumento: Idiófono.
Dimensiones: Largo 25 cm; ancho 18,5 cm; alto 8,5 cm; peso 380 gr.
Periodo: Contemporáneo (comprado en 1996).
Procedencia: Amazonía beniana.
Filiación cultural: Desconocida.
Materiales: Caparazón de tortuga.
Técnica de elaboración: El cuerpo de la tortuga debe extraerse sin separar la unión natural del espaldar y el plastrón o peto. "El tigrecillo atrapa a la tortuga, luego metiéndole sus garras por la parte de la cabeza succiona el cuerpo y deja libre el caparazón; el hombre lo recoge y ya tiene algo más para hacer música" (Cavour 2010: 377).





Descripción: Caparazón de tortuga grande, que al ser golpeado en la parte del espaldar, con una baqueta de madera, caucho, asta o hueso frotado con cera emite sonido (Civallero, 2021: 9). Clasificación SH 111.2, idiófono de percusión (Pérez de Arce y Gili, 2013).

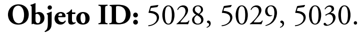
Uso social: Los caparazones de tortuga han sido empleados para la construcción de instrumentos musicales en los cinco continentes, conformando parte de la organología indígena desde tiempos inmemoriales. Incluso, tras la invasión y conquista europea, se los empleó también como caja de resonancia para algunos cordófonos (Civallero, 2021: 5). Mucha de esta música producida es parte de tratamientos curativos y rituales.

CATÁLOGO 100

XAATI (YAMINAWA)



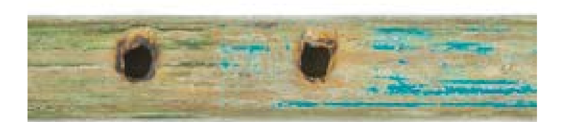
Fotografías: Archivo MUSEF.





Objeto ID: 5028, 5029, 5030.
Equivalencias: Flauta de pan (en español).
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Objeto ID 5028: Largo 33,2 cm; ancho 2 cm; eje mayor externo proximal 2,2 cm; diámetro externo distal 1,9 cm; peso 26,36 gr. Objeto ID 5029: Largo 36,2 cm; ancho 2 cm; eje mayor externo proximal 2,2 cm; eje mayor externo distal 2 cm; peso 31 gr. Objeto ID 5030: Largo 39, 9 cm; ancho 2 cm; eje mayor externo proximal 2,1 cm; eje mayor externo distal 1,8 cm; peso 29,72 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1990).
Procedencia: Puerto Yaminahua, Río Acre, provincia Nicolás Suárez, departamento de Pando.
Filiación cultural: Yaminawa.
Materiales: Caña y brea.
Técnica de elaboración: Instrumento de fabricación propia. La caña se recoge, seca, corta perfora y pule. La brea se coloca a modo de tapón en la embocadura superior (CGE, 2001: 22- 60).









Descripción: *Xaati* es el nombre pano (familia lingüística) que la cultura yaminawa utiliza para denominar a la flauta de pan. Tiene tres orificios de digitación, una ventana o canal de insuflación, ubicada en la parte posterior, cerca de la embocadura. La embocadura utiliza brea para conseguir que el orificio de ejecución se haga más pequeño.

Uso social: Este instrumento era ejecutado en el ritual Dacaracaití Podo (MUSEF, 1998: 6 min. 30 seg.), que se celebraba para conmemorar al sicuri (*Eunectes beniensis*), a quién se considera la reencarnación de los antepasados. Esta ceremonia también se realizaba con la intención de espantar lo maligno. Las familias se reunían en lugares conocidos como “bebederos” para ejecutar cánticos rituales caracterizados por la monotonía (CGE, 2001: 22-60).

CATÁLOGO 101

XAATI DE CINCO PAJAS (YAMINAWA)

Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 5558.
Dimensiones: Largo 54 cm; ancho 2 cm; eje mayor externo proximal 2 cm; eje mayor externo distal 2,4 cm; peso 50 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1990).
Procedencia: Puerto Yaminahua, Río Acre, provincia Nicolás Suárez, departamento de Pando.
Materiales: Tacuara y Paja.
Técnica de elaboración: El "*Xaati* de cinco pajas es un instrumento de fabricación propia. La tacuara se recoge, seca, corta, perfora, pule y limpia. Posteriormente, se debe recolectar cera de abeja para elaborar la boquilla del instrumento" (profesor Lucival Rodríguez, entrevista, 24 de abril de 2023).



Descripción: Instrumento de viento elaborado con tacuara (cañahueca). Tiene tres orificios, dos de digitación ubicados en la parte delantera inferior y uno superior que posiblemente sirve como ventana. El extremo inferior conserva su nudo natural y el superior está cortado de manera recta. Porta cinco pajillas dentro del tubo de tacuara que llevan el nombre de *fasi*.

Según el profesor Yaminawa, Lucival Rodríguez Da Silva: "Se soplaba normalmente en el caño cortado, lo cortamos en forma recta, [pues] como el caño tiene hueco. Ellos, para acomodar el labio, buscaban una cera que se saca de la abeja, por ejemplo, en el monte hay abejas que se saca su miel. Mi abuelo buscaba la cera para poder trabajar con sus materiales de eso, al momento que se manejaba su flauta, el cera utilizado para tapar la parte de arriba, haciendo un estilo para que pueda entrar el pico del labio" (entrevista, 24 de abril de 2023).

Uso social: Antiguamente, este instrumento era ejecutado en la fiesta del Xicaré, realizada cuando las comunidades migraban a otro espacio en busca de nuevas oportunidades para la recolección y la pesca: "Antiguamente no tenía un fecha; ellos de acuerdo a su idea, cuando iban a mudarse hacían su compartimiento para despedir de ese espacio donde ellos estaban. Pero también tocaban para enamoramiento o matrimonios" (profesor Lucival Rodríguez, 25 de abril de 2023).

Lo particular que tiene el instrumento son las cinco pajillas o *fasi*, pues "Esas pajas son para cambio de ritmo, al momento de cuando uno sopla tiene un ritmo y adentro cambia los sonidos. Son cinco pajitas que se ponen adentro para cambio del sonido. Yo nunca utilicé eso, intenté soplar cuando era joven, pero me faltaba más práctica. Lamentablemente, el uso de este instrumento ha desaparecido" (profesor Lucival Rodríguez, 24 de abril de 2023).

CATÁLOGO 102

JABÄBÄ ITSIQUIJ (TSIMANE)



Fotografías: Archivo MUSEF.







Objeto ID: 33083.
Equivalencias: Llamador o Encantador de jaguares (en español).
Tipo de instrumento: Membranófono.
Dimensiones: Alto 33,7 cm; eje mayor superior 16,5 cm; circunferencia 71 cm; peso 430 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 2019).
Procedencia: Puerto Yucumo, provincia José Ballivián, departamento del Beni.
Filiación cultural: Tsimane'.
Materiales: Calabaza, tripa de chancho, madera y pita (fibra sintética).
Técnica de elaboración: Actualmente, solo algunos ancianos conocen la fabricación y uso de este instrumento. Para su elaboración se empleó una calabaza de 34 cm. El extremo inferior presenta un cuero de chancho de monte (*jochi* pintado), curtido y tesado a un aro, elaborado con una rama de madera doblada mediante una pita que atraviesa el cuero y se sujeta al aro con amarres en forma de zigzag. La parte central del cuero está perforado y tiene una tripa de chancho tropero (*mu'mujñi*) curtida y entorcelada. Antiguamente, en vez de la pita de plástico se utilizaba una liana trenzada para realizar la tensión del cuero (información gracias a Fernando Álvarez, quien además es donante de la pieza).

Descripción: Este instrumento sonoro es una herramienta para atraer jaguares. Consiste en una calabaza alargada en forma de ovalo que tiene ambos extremos cortados. En el extremo inferior tiene un cuero tesado, a modo de tambor, pero la membrana es travesada, en la parte central, por una tripa de chancho que está anudada. La tensión del cuero fue realizada con una pita plástica de color verde.

Uso social: Instrumento originario del pueblo Tsimane para llamar jaguares y caimanes. Era utilizado durante la noche, dentro del monte. Primero recubrían las yemas de los dedos con un poco de cera de colmena de abeja, luego, frotaban delicadamente la tripa como estirándola, hasta que emita un rugido imitando al del jaguar, mediante la tensión de la membrana de cuero. Este sonido se acrecienta en el monte, por lo que los felinos contestan desde lejos con rugidos y variando los sonidos se puede atraer a la fiera, que aparece primordialmente por dos razones: para pelear por el territorio de dominio o para aparearse.

"Actualmente, la mayoría de los jóvenes Tsimane'desconocen el instrumento y tampoco saben construirlo. Por eso, se sorprenden con el rugido reproducido por el *jabäbä itsiquij*" (información gracias a Fernando Álvarez, quien además es donante de la pieza).

CATÁLOGO 103

BAJÓN (MOJEÑO)



Fotografías: Archivo MUSEF.





Objeto ID: 3800.
Equivalencias: Sin equivalencias conocidas.
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 1,70 m; ancho 51 cm; alto 19 cm.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Departamento del Beni.
Filiación cultural: Mojeño.
Materiales: Hoja de cusi (palma), madera, hilo de algodón, cera (*mápajî*) y pintura al aceite.
Técnica de elaboración: "Los pasos empleados para la elaboración del bajón son el armado del soporte o estructura de cogollo; enrollado o superposición de hojas de cusi, atado (liado) con cordel (pita) de algodón hilado, embadurnado con cera de abeja para fortificar el hilo y apoyar el agarre. Y se emplean herramientas como el *tumare* ("cuchillo") y la *capoter*a ("aguja") (Mújica: 105).





Descripción: El bajón está compuesto por trece "trompetas" ordenadas de mayor a menor, diez en una sola hilera y tres en la segunda, ubicada en la parte posterior. Los tubos están sujetados con cordón de algodón embadurnado con cera de abeja. Cada una de las boquillas inserta en la parte superior, es tallada. Cada tubo-trompeta está sujeta con hilo de algodón embadurnado con cera de abeja.

En la parte superior, tiene una "peineta" de madera pinztada con una franja central de color verde, dos franjas blancas en cada extremo y puntillos rojos que refuerza la sujeción de los tubos. Esta peineta lleva calada la afinación de cada uno de ellos: "d, F, A, C, E, g, h, d, F, A". Este instrumento está pintado de rojo y verde, conservando el amarillo natural de la hoja de *cusi* seca, para representar a la bandera de Bolivia.

Uso social: El bajón se interpreta mediante la técnica dialogada entre un instrumento hembra y otro macho. La forma de interpretación se basa en el soplido. Este instrumento conforma la orquesta típica de San Ignacio, acompañando las misas y procesiones católicas. Los bajones son ejecutados por los *taytas,* especialistas ancianos que tienen prestigio en las comunidades. Los bajones actualmente son acompañados por un violín, dos flautas, caja y tempura (Mújica, 2013: 105).

CATÁLOGO 104

BAJÓN (MOJEÑO)



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 6045.
Equivalencias: Sin equivalencias conocidas.
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 198 cm; ancho 69 cm; alto 9,2 cm.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: San Ignacio, provincia de Moxos, departamento de Beni.
Filiación cultural: Mojeño.
Materiales: Hoja de *cusi* (palma), caras de cogollo, cuero, tacuara, hilo de algodón y cera (*mápaji*).
Técnica de elaboración: "Los pasos empleados para la elaboración del bajón son el armado del soporte o estructura de cogollo; enrollado o superposición de hojas de *cusi*, atado (liado) con cordel (pita) de algodón hilado, embadurnado con cera de abeja para fortificar el hilo y apoyar el agarre. Y se emplean herramientas como el *tumare* (cuchillo) y la *capotera* (aguja)" (Mújica: 105).





Descripción: El bajón está compuesto por doce "trompetas" (tubos) ordenadas de mayor a menor. Tiene tres varillas colocadas de manera horizontal que permiten sostener y sujetar los tubos con hilo de algodón embadurnado con cera de abeja señorita. Cada uno de los tubos tiene una boquilla de tacuara, que está insertada en el extremo superior. El instrumento conserva los colores naturales de las hojas de *cusi* secas.

Uso social: El bajón se interpreta mediante la técnica dialogada entre un instrumento hembra y otro macho. La forma de interpretación se basa en el soplido. Este instrumento conforma la orquesta típica de San Ignacio, acompañando las misas y procesiones católicas. Los bajones son ejecutados por los *taytas*, especialistas ancianos que tienen prestigio en las comunidades. Los bajones actualmente son acompañados por un violín, dos flautas, caja y *tampura* (Mújica, 2013: 105).

CATÁLOGO 105

PAICHACHI (CHIQUITANO)

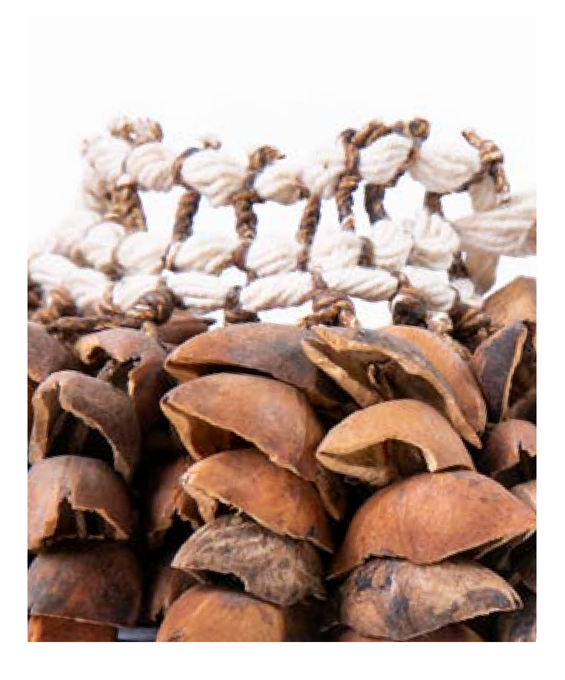


Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 30434.
Equivalencias: *chinini, chiri, choco-í, virireí, chininis*, *chononos* (denominaciones trinitarias) (Cavour, 2010: 353); sonajas de pierna (en español).
Tipo de instrumento: Idiófono.
Dimensiones: Largo 105 cm; largo de la semilla 3,5 cm; peso 188,60 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 2007).
Procedencia: Santiago de Chiquitos, provincia de Chiquitos, departamento de Santa Cruz.
Materiales: Hilo de algodón y frutos de *chaca-í* (*Thevetia peruviana*; familia *Apocynaceae).*
Técnica de elaboración: Los frutos de los árboles fueron recolectados, secados y ahuecados mediante la quema de la parte superior de cada fruto, para extraer el contenido interno (Vaca 2010: 82). Posteriormente, fueron ensartados a cordones de algodón encerados, posiblemente con cera de abeja. Estos cordones se encuentran anudados a una trenza elaborada con hilos de algodón que se sujeta a las piernas.





Descripción: El instrumento tiene aproximadamente cien semillas acomodadas en hileras. Las semillas están partidas, vaciadas y ahuecadas. La base de la pieza es una trenza de algodón que sostiene cada una de las hileras, permitiendo que cuelguen y formen la sonajera de piernas.

Uso social: El instrumento se porta bajo o sobre las rodillas. Se utiliza para marcar el ritmo en diferentes manifestaciones rituales chiquitanas (Vaca, 2010: 83).

CATÁLOGO 106

TAMPORA (CHIQUITANO)



Fotografías: Archivo MUSEF.





Objeto ID: 17359.
Equivalencias: Mashmonoto (registro MUSEF, 1998); tambora (en español).
Tipo de instrumento: Membranófono.
Procedencia: San José, provincia de Chiquitos, departamento de Santa Cruz.
Filiación cultural: Chiquitano.
Dimensiones: Bombo: Alto 22,4 cm; eje mayor externo superior (aro) 48,5 cm; eje mayor interno superior (membrana) 46,5 cm; circunferencia 54,2 cm; peso 3140 gr. Mazo: Largo 34,4 cm; peso 115 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1998).
Procedencia: San José, provincia de Chiquitos, departamento de Santa Cruz.
Filiación cultural: Chiquitano.
Materiales: Madera, cuero, posiblemente de *huaso* (*Mazama americana)* (Civallero, 2016a: 25), aros metálicos, tela y goma.
Técnica de elaboración: El cuerpo principal del bombo está elaborado con madera tallada y provisto de un orificio de compresión. Posee dos parches de cuero que se encuentran tesados con sobrearos y una larga tira de cuero que envuelve anularmente el instrumento, a partir de perforaciones en los extremos superior e inferior del cuerpo de madera. Tiene una tira de cuero que permite colgarse el instrumento. El mazo está elaborado con una varilla tubular de madera, que tiene el extremo inferior envuelto con una gran cantidad de tela en forma de óvalo, sujetada por una tira de goma.





Descripción: Bombo con cuerpo de madera y membranas de cuero, tesadas con sobrearos y una larga tira de cuero, que envuelve el cuerpo del instrumento en forma de zigzag, sujetándose a trece perforaciones cuadrangulares en el extremo superior y otras trece en el extremo inferior.

Uso social: Estos membranófonos son denominados *Buxikia musïmúnunu*, con ellos se ejecuta la música tradicional en contraposición a la "capilla musical" de la iglesia. El *tampora* puede escucharse en los cabildos, reuniones comunitarias y reuniones donde se transmite la oralidad. Según Civallero, probablemente, este instrumento deriva del bombo de la banda militar (2016a: 25).

CATÁLOGO 107

ARPA



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 4882.
Equivalencias: *Jarpa* (chiquitano); *arschparch* (región Amazónica, Andina y Chaco) (Cavour, 2010: 318); arpín (en español)
Tipo de instrumento: Cordófono.
Dimensiones: Largo 63,5 cm; alto 82 cm; ancho 31,5 cm; peso 3.440 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Desconocida. Posiblemente de la provincia Chiquitos, departamento de Santa Cruz.
Filiación cultural: Desconocida, posiblemente chiquitano.
Materiales: Madera laminada y torneada, caparazón de armadillo, clavijas de madera y metal, cuerdas plásticas, alambre y pintura.
Técnica de elaboración: La caja de resonancia está elaborada con madera laminada y caparazón de armadillo mayor. Tiene clavijera ondulada con doce clavijas de metal y diecisiete de madera (faltan dos). Las clavijas tienen forma de tarugos. Posee una varilla larga y torneada que se encuentra entre la caja de resonancia y el clavijero, dándole forma de triángulo. En la tapa de la caja de resonancia hay una hilera de orificios donde se encuentran otras clavijas de madera y metal, que están ancladas con perforación y reforzadas, cada una con un pequeño alambre horizontal. La tapa tiene una boca circular y un ponticello a cada lado. Para sostenerse, el instrumento tiene dos patas torneadas en forma de "V". Está pintado de verde agua.





Descripción: Arpa elaborada con caparazón de armadillo como caja de resonancia. Tiene la clavijera y la varilla que une la caja de resonancia con la clavijera de madera torneada. Además, dos patas, también de madera torneada que permiten sostenerla. Combina los colores naturales del caparazón de armadillo (verde oscuro, amarillo y café), con el color natural de la madera y pintura verde. Si bien el arpa es de origen desconocido y Cavour (2010) menciona no haber identificado arpas elaboradas con armadillo en Bolivia. Planteamos la posibilidad de tratarse de un instrumento chiquitano, porque el arpa se ejecuta en la música barroca de esta región, pero además el armadillo mayor o pejichi (*Priodontes maximus*) habita en el bosque seco chiquitano.

Uso social: El arpa fue introducida por los jesuitas, quienes enseñaron a los chiquitanos a ejecutar el instrumento en la música barroca, y también a fabricarlo. Por eso, cuando fueron expulsados del territorio, las poblaciones chiquitanas continuaron fabricando los instrumentos y ejecutando la música, principalmente para los oficios religiosos.

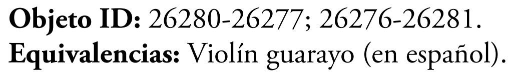
CATÁLOGO 108
TAKUAR MIÖRI – *YATA MIÖRI* (GUARAYO)





Fotografías: Archivo MUSEF.





Objeto ID: 26280-26277; 26276-26281.
Equivalencias: Violín guarayo (en español).
Tipo de instrumento: Cordófono.
Dimensiones:
Objeto ID 26277 (*Yata miöri*-violín híbrido) y 26280 (arco). Violín: Largo 56 cm; diámetro inferior 6,3 cm; ancho 6,3 cm; peso 420 gr. Arco: Largo 56,9 cm; ancho 3 cm; peso 40 gr.
Objeto ID 26276 (*Takuar miöri*- violín híbrido) y 26281 (arco). Violín: Largo 55 cm; diámetro superior 5 cm; diámetro inferior 5,1 cm; peso 260 gr. Arco: Largo 61,4 cm; ancho 3 cm; peso 30 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Provincia Guarayos, departamento de Santa Cruz.
Filiación cultural: Guarayo.
Materiales: Madera de cedro, tacuara, crin de caballo, cuerdas metálicas y alambre de construcción.
Técnica de elaboración: *Takuar miöri* está construido con tacuara y cuerdas metálicas de violín. Desde la base del bambú hacia arriba se tiene la caja de resonancia, el mástil y el clavijero en una sola pieza de bambú. La "tira" de sujeción de las cuerdas es un alambre que está introducido en la tacuara mediante dos perforaciones. Las cuerdas se apoyan en el puente y la afinación de cada una se ajusta con ayuda de las clavijas. El arco se construye con una varilla de madera y crin de cola de caballo, estas se pegan con resina de árbol o pegamento y refuerzan con amarre de hilo de algodón.



Para la elaboración del *Yata miöri* se une una madera tallada (para el mástil) a la tacuara que hace de caja de resonancia. El clavijero y el puente son tallados de madera, mientras que el "tira cuerdas" se elabora con alambre de construcción para sujetar las cuerdas metálicas del violín. El arco se realiza con una varilla de madera y crin de cola de caballo. Estas se pegan con resina de árbol o pegamento y refuerzan con amarre de hilo de algodón.



Descripción: *Yata miöri* es un violín de elaboración híbrida. La caja se encuentra realizada con tacuara pulida, mientras que el mástil y el clavijero son tallados en madera y tienen tipo europeo. En la parte del puente tiene tallada una "H". Por otro lado, el *Takuar miöri* es de elaboración íntegra en tacuara, desde la caja de resonancia hasta el mástil. En el clavijero se incrustan las clavijas talladas en madera. En la parte del puente tiene tallada una "H".

Uso social: Los franciscanos introdujeron el violín entre los Guarayo; estos, curiosamente, desarrollaron tres variantes propias, que siguen construyéndose en la actualidad. La variedad más común es la de estilo europeo, elaborada con materiales locales, que se utiliza para interpretar todo tipo de música religiosa durante celebraciones, actos o festividades del calendario católico. Sin embargo, este tipo de violín, aunque también se ejecuta en contextos religiosos, se toca fuera de la iglesia (Civallero, 2016c: 22).

CATÁLOGO 109

TROMPA (WEENHAYEK)



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 9056.
Equivalencias: Birimbao (en español); *gambard* (en italiano); *mondiega* (en sueco); *trompe* (en araucano).
Tipo de instrumento: Idiófono.
Dimensiones: Largo más alambre 5,4 cm; largo sin alambre 5,3 cm; ancho de la base 3,7 cm; ancho extremo más delgado 0,1 cm; peso 12,90 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1996).
Procedencia: Gran Chaco.
Filiación cultural: Weenhayek.
Materiales: Acero.
Técnica de elaboración: Acero forjado.





Descripción: Pequeño instrumento de vibración con una sola cuerda. Elaborado con hierro forjado, ligeramente laminado. Tiene forma de llave con cabeza redonda, al centro de la media circunferencia atraviesa una lámina delgada de hierro (1 mm). Para ejecutarse, el arco se introduce y sostiene en la boca, haciéndolo vibrar con el dedo índice mientras se exhala aire desde el diafragma, obteniendo los sonidos. Clasificación SH 121.2 (idiófono de punteo con resonador bucal) o birimbao (Pérez de Arce y Gili, 2013).

Uso social: El instrumento es de origen europeo, posiblemente los misioneros lo introdujeron a la cultura Weenhayek. Actualmente, es considerado como un instrumento de sus antepasados: "Es un compañero inseparable de las soledades de estos indígenas, quienes se pasan horas de horas tocando y logrando momentos especiales" (Cavour, 2010: 375). Aunque también es parte de las fases del cortejo amoroso, pues se utiliza en los paseos de las parejas (Ortiz, 1986: 153).

CATÁLOGO 110

SILBATO DE HUESO (WEENHAYEK)



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 5808.
Equivalencias: *Juosn'u* (registro Material Etnográfico, MUSEF 1977); *kanohí* (Pérez, 1994); flautilla (en español).
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones: Largo 13,9 cm; ancho 1,7 cm; peso 32,74 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Algarrobal, provincia Méndez, departamento de Tarija.
Filiación cultural: Weenhayek.
Materiales: Posiblemente sea de hueso de *borochi* (*Chrysocyon brachyurus*) (Cavour, 2010: 173), también conocido como *aguará guazú* o zorro del Chaco.
Técnica de elaboración: Se corta el hueso y se extrae la médula. Después se perfora la ventana cerca del extremo superior y luego se coloca un tapón de cera de abeja, dejando libre un pequeño orificio para que circule el aire insuflado.





Descripción: Se trata de una flauta longitudinal, con un solo sonido similar a un silbido. Tiene una ventana cuadrangular y el canal de insuflación fue elaborado con cera de abeja. Clasificación SH 421.221.11 (Pérez, 1989: 93).

Uso social: "Es utilizado exclusivamente por los shamanes en las sesiones de terapia –como la de la restitución del alma raptada por Las Pléyades o el lucero vespertino– o para realizar los 'vuelos' en que adquieren, renuevan o confrontan sus poderes" (Pérez, 1989: 93 y 95).

CATÁLOGO 111

POTÃAKA'AP (AYORÉODE)



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 6164.
Equivalencias: *Chhururiña* (en aymara); *kuywina* (en quechua); silbato (en español); *whistle* (en inglés).
Tipo de instrumento: Aerófono.
Dimensiones:
Largo total del instrumento: 40,5 cm (desde la punta de madera a la punta de los caracoles).
Cuerpo de madera: Largo 14 cm; ancho en los extremos 19,4 cm; ancho parte central 11,3 cm.
Caracol: Largo 5,9 cm; ancho 4,2 cm; peso total 420 gr.
Materiales: Madera, caracolas y soga de garabatá (fibra vegetal).
Técnica de elaboración: El silbato fue elaborado con madera calada y pulida. El cordón de garabatá atravesó el proceso de secado, raspado e hilado, "torciendo las fibras encima de los muslos y empleando ceniza para suavizar la aspereza" (Montellano, 2012: 139). Posteriormente, la fibra fue hilada y torcida hasta conseguir el grosor del cordel que tiene cuatro cordeles más delgados y entorchados con cuatro caracoles perforados.





Descripción: El *potã* es un silbato de madera con forma cuadrangular. Tiene las puntas reducidas y abovedas. En una de las bases presenta una perforación ciega en medio de la base interior, la cual penetra hasta la mitad. Mientras que la otra parte tiene dos orificios por donde se sujeta el cordel de suspensión y que tiene cuatro caracoles sujetos a hilos entorchados. Específicamente, este es un *potãaka᾿ap,* es decir, que es mediano y utilizado por hombres jóvenes.

Uso social. El nombre general de este instrumento es *potã.* Es de uso exclusivamente masculino. Se lleva colgado al cuello y para ejecutarlo se sopla sobre la perforación, obteniendo el sonido. Antiguamente, cada clan emitía su propio silbido y comunicaba tanto manifestaciones de alegría como el número de presas cazadas. Por tanto, se ejecutaba mayormente al volver de la caza y la guerra (CANOB, 2005: 54). Según Bórmida (1978) el *potã* era hecho de varios tamaños: *potãkuchadate*, el más grande, usado por hombres adultos jóvenes; *potãaka´ap*, de tamaño mediano, tocado por los jóvenes; y el *potãui´igap*, el más pequeño, para los ancianos. Hoy en día, los *potã* son hechos exclusivamente para la venta como artefacto artesanal (Bórmida, 1978: 7).

CATÁLOGO 112

TARÁ TARÁ (AYORÉODE)



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 9014
Equivalencias: *Mboí* (en chiquitano); *jisk'a kalanki, jisk'a kampana* (en aymara); *juch'uy kalanka, juch'uy kampana* (en quechua); campanilla (en español); *little bell* (en inglés).
Tipo de instrumento: Idiófono.
Dimensión: Alto de campana con bajado 14 cm; alto de campana sin bajado 12,9 cm; máxima abertura inferior 4,9 cm; espesor 0,15 cm; peso 104,79 gr.
Periodo: Contemporáneo.
Procedencia: Santa Cruz de la Sierra.
Filiación cultural: Ayoréode.
Materiales: Hierro, madera y *garabatá* (*Bromelia hieronymi*).
Técnica de elaboración: Fundido y laminado.





Descripción: Idiófono con forma cónica, elaborado en base a lámina de hierro plegada. En la parte superior tienen un pequeño orificio por donde cuelga un badajo de madera sujeto mediante un cordón de *garabatá* (fibra vegetal). El cordón también cumple la función de sujetador.

Uso social: Las campanillas *tará tará*, junto a la sonaja *paka,* el silbato *potã* y el *orokó* (especie de tambor), acompañaron la "Fiesta de la Asojna" o "Fiesta del Pájaro", antiguamente celebrada como contribución a la renovación de la naturaleza y al buen transcurso del año. El pájaro de *asojna* se considera un antepasado femenino, una mujer chamán y jefa poderosa, que fue asesinada por celos y se le atribuye el cambio de estaciones (Fischerman, 2005: 399-448). Esta fiesta dejó de celebrarse por la aculturación de la religión cristiana evangélica. Su nombre local es una onomatopeya del sonido que produce.

CATÁLOGO 113

PARACARÁ (AYORÉODE)



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 6175.
Equivalencias: *Mbaraka* (en guaraní); sonajera (en español).
Tipo de instrumento: Idiófono.
Dimensiones: Alto del instrumento de calabaza 26 cm; cordón de plumas 8 cm y 12 cm; circunferencia de la calabaza, 40 cm aprox.; peso: 14 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido 1996).
Procedencia: Provincia Ñuflo de Chávez, departamento Santa Cruz.
Filiación cultural: Ayoréode.
Materiales: Calabaza (cucurbitáceas), plumas, madera e hilo de *garabatá* (*Bromelia hieronymi*).
Técnica de elaboración: *Paracará* es elaborado con una calabaza hueca rellena con algunas semillas o piedrecillas; un mango que además sirve como tapón, que está sujeto con hilo de *garabatá* y resina. Tiene un cordel de suspensión elaborado con hilo de *garabatá* que culmina en dos borlas de plumas elaboradas con cordeles más delgados, una tiene nueve plumas entorchadas y la otra doce.





Descripción: Calabaza con forma de pera de agua. Está decorada con pirograbado de líneas entrecortadas que forman figuras de triángulos en todo el cuerpo. El mango tiene tres líneas incisas que identifican al clan *etacorone* (CANOB, 2005: 6). De un lado, el mango sirve como tapón de la sonajera y, del otro lado, está perforado y atravesado por un cordón de garabatá que tiene dos borlas de plumas de loro sujetas mediante entorchado en las puntas.

Uso social: Este tipo de sonajera se toca con la mano alejada del cuerpo, de costado. No debe ser empleada cuando está quebrada o con el mango flojo (CANOB, 2005: 54), pues se utiliza para curar enfermedades y alejar a los malos espíritus (Cavour, 2010: 339).

CATÁLOGO 114

OROHORÓ (AYORÉODE)



Fotografías: Archivo MUSEF.



Objeto ID: 4763, 26154.
Equivalencias: *Paikâra* o *xoxo* (Ayoréode de Paraguay); *polarosho* (Yshyr de Paraguay) y *chinchines* (Maya de Centroamérica).
Tipo de instrumento: Ideófono.
Dimensiones:
Objeto ID 4763 (*Orohoró*-resonador de peta ayoréode): Alto de Caparazón 7,5 cm; largo de caparazón 14,8 cm; ancho de caparazón 10,9 cm; largo del cordón de fibra 1,24 cm; peso 2,70 gr
Objeto ID 26154 (*Orohoró*-resonador de peta ayoréode): Alto 5,4 cm; largo de caparazón 10,3 cm; ancho de caparazón 8,9 cm; largo del cordón de fibra 35 cm; peso 60 gr.
Periodo: Contemporáneo (adquirido en 1996).
Procedencia: Provincia Ñuflo de Chávez, departamento de Santa Cruz.
Filiación cultural: Ayoréode.
Materiales: Caparazón de peta o tortuga, madera y caraguatá (fibra vegetal).
Técnica de elaboración: Caparazón vaciado sin separar la unión natural del espaldar y el plastrón o peto. Tiene una perforación para sujetar el badajo de madera pulida. El cordel de hilo de caraguatá atravesó el proceso de secado, raspado e hilado "torciendo las fibras encima de los muslos y empleando ceniza para suavizar la aspereza" (Montellano, 2012: 139). Posteriormente, la fibra fue hilada y torcida hasta conseguir el grosor del cordel.

Descripción: *Orohoró* es un resonador que funciona como una campana, donde el caparazón de la tortuga es el cuerpo y el badajo es la madera pulida. Tiene un cordel que sujeta el badajo y permite que el instrumento sea colgado en la cintura del ejecutante (Civallero, 2021: 7).

Uso social: Esta campana se utiliza para la "Fiesta de la Asojna" o "Fiesta del Pájaro", antiguamente celebrada como contribución a la renovación de la naturaleza y al buen transcurso del año. Al terminar la celebración, el *orohoró* se carga de la potencia del pájaro y no puede ser conservado en la comunidad, así que debe ser dejado afuera durante la noche (CIAFIC, 2005: 164).

CADENA OPERATORIA: *PINKILLU* ENCORVADO DE CARNAVAL

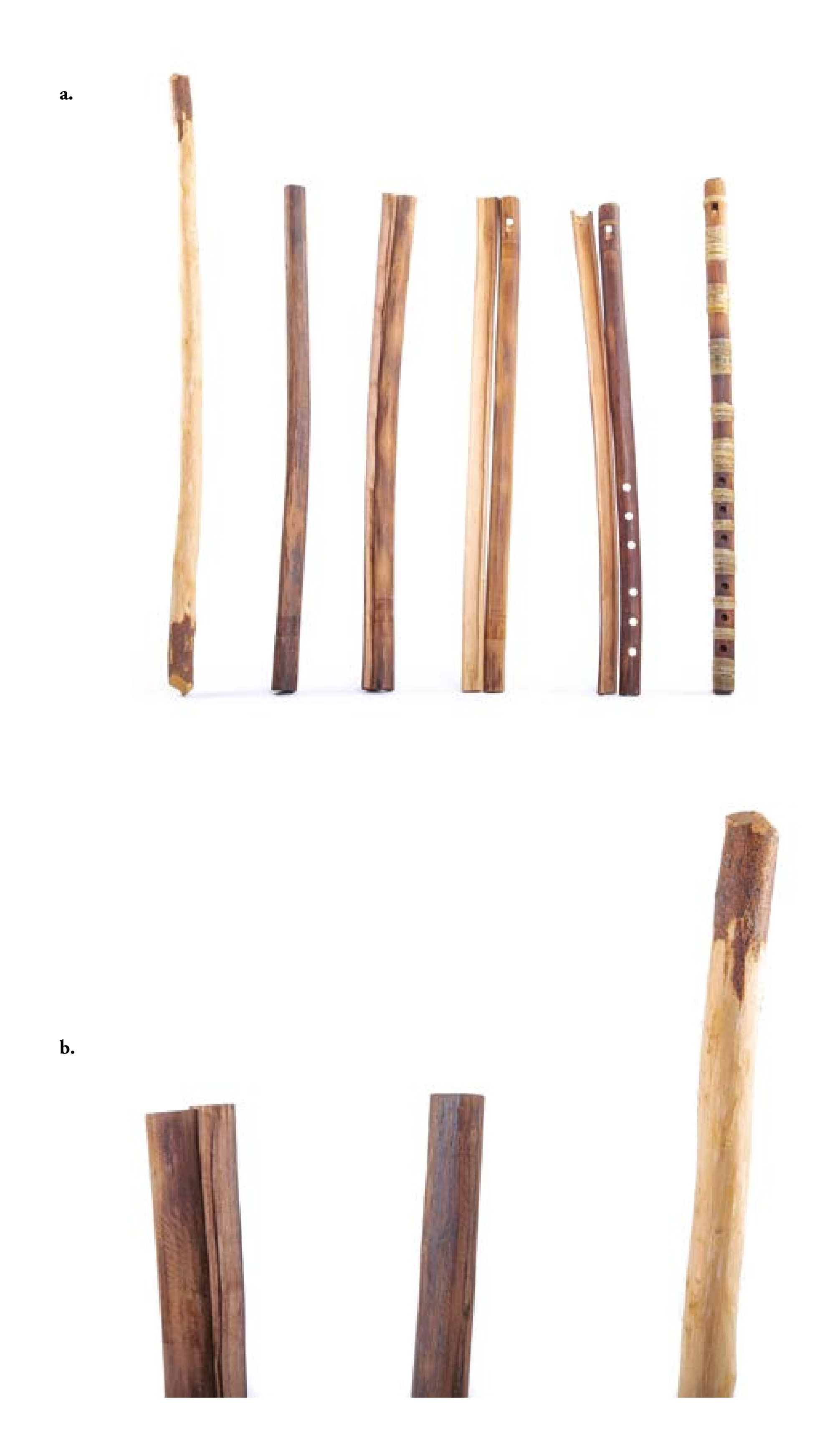


Figura 1: a: Cadena operatoria completa.; **b:** "Jarka" madera utilizada y su preparación.
Fotografías: Archivo MUSEF.

Los instrumentos *pinkillu* están hechos de madera de *jarka* ahuecada, partida a lo largo y unidas con nervios de res. Esta técnica de fabricación es empleada en varias regiones del Altiplano y los Valles. Vitichi, una localidad del departamento de Potosí, es una de las principales constructoras de este instrumento.

Preparación de la madera[1]

La madera *jarka* es recolectada de los Valles. Son ramas que se cortan con el largo deseado y luego se deja secar. Entonces la corteza debe ser raspada con un cuchillo, evitando hacerlo en los extremos para que no se quiebre. Después se procede a tostar la pieza en un horno de barro (comúnmente usado para la elaboración de pan). Se deja hornear de 20 minutos a una hora y al terminar, para limpiar la superficie, se raspa con una "asuela" y después se lo hace con un cuchillo.

El constructor tiene una herramienta llamada "medida", la cual sirve para obtener la longitud adecuada. Esta herramienta es una caña que permite seguir la forma curva de la pieza. Luego se marcan los límites para cortar con una sierra.

División de la rama

La rama tostada se debe partir a lo largo de forma horizontal, siempre siguiendo la curvatura. Este procedimiento precisa de un cuchillo, el cual debe ser golpeado con un trozo de madera (*batana* en quechua y golpeador en español). Al interior de la rama dividida se inserta la *canichina*, golpeando a lo largo de la pieza.

Cortar los extremos de la rama

La madera se corta con el "aysaba", que es una herramienta con filo. Esta debe ser sujetada con un cuero y después se golpea para lograr un canal en forma de "V". Hay que dejar el otro extremo sin cortar, pues tiene un orificio semibloqueado, que es el *siki* ("culo"o "trasero", en quechua).

1 La descripción del proceso de construcción del *pinkillo* encorado de Carnaval que se leerá a continuación, se basa en *The Pinkillos of Vitichi*, de Henry Stobart (1988).



Figura 2: c: Perforación y unión.; **d:** Pinkillu concluido.
Fotografías: Archivo MUSEF.

Luego el canal en forma de “V” se agranda gradualmente, utilizando otras *aysanas* de diferentes tamaños. Después, se termina con la *tilmina* y con la *kakona*, para dejar iguales los bordes.

Medir y cortar los orificios y la ventana

En una mitad de la rama dividida se marcan los centros de los agujeros y la ventana (también llamada “ventaba”). Se usa la “medida” del agujero y la *kishka* (otra herramienta afilada). Los orificios se horadan empujando un *siki-kuyuna* a la vez que se va girando.

Produciendo el sonido

En el área interior del orificio, al lado de la ventana, se raspa para crear una superficie lisa y para ello se utiliza la acentana. Con este trabajo se asegura una buena producción de sonido y la colocación del otro bloque (tapa).

Finalmente, se hacen dos procedimientos: primero se corta un canal *kayruna* alrededor de la parte exterior de ambas mitades para así encajar la unión superior del tendón de res. Luego, se corta y se iguala con el *siki kuyuna* el extremo inferior (denominado *siki*).

Terminando el proceso de construcción

Ambas partes del instrumento se unen con el *anku* (tendones de cuello de res). Previamente se remojan en agua durante una semana o 15 días, si acaso el clima es frío. Se procede a cortar tiras, aproximadamente, de un centímetro de ancho. Se frota después el borde de la madera con cera de abeja o grasa de res para evitar posibles fugas. Se enrolla con el tendón varias veces con ayuda de una cuerda para asegurarlo bien. Al terminar se corta el resto del tendón y se deja secar.

Comprobando la sonoridad

Los tendones tardan en secar alrededor de un día. Entonces se corta la rama *charka uma* a la medida. Se raspa el bloque (tapa o pico de la flauta) a la forma que tiene el instrumento para que encaje. Cuando ocurre esto, se despega el borde superior para formar el conducto o canal por donde ingresará el aire al soplar. Y así se comprueba la sonoridad del instrumento. Para ello se debe desmontar varias veces hasta lograr el sonido adecuado. Para terminar, se sella con grasa de abeja o de res.



Pintura 2: "Cadena operatoria: *Pinkillu* curveado de Carnaval".
Artista: Andree Porcel Inquillo.

Cadena operatoria: *Pinkillu* encorvado de Carnaval
Colección de los Bienes Culturales de la Cadena Operatoria

Tipo de instrumento: Aerófono
Procedencia: Vitichi, Provincia Nor Chichas, Departamento de Potosí
Periodo: Contemporáneo (adquirido el 2017).
Filiación cultural: Quechua

Rama de *Jarka*

ID: 32187a
Longitud: 80,5 cm
Peso: 410 gr

Proceso de raspado y quemado de la rama

ID: 32187b
Longitud: 65,5 cm
Peso: 350 gr

Cortado e inicio de calado de la rama

ID: 32187c
Longitud: 65,5 cm
240 gr

Calado y creación de la ventana

ID: 32187d
Longitud: 65 cm
Peso: 330 gr

Perforación de los orificios

ID: 32187e
Longitud: 64,2 cm
Diagonal superior: 3 cm
Diagonal inferior: 2,6 cm
Peso: 180 gr

Instrumento terminado

ID: 32187
Longitud: 66 cm
Diagonal superior: 2,8 cm
Diagonal inferior: 2,7 cm
Peso: 230 gr

CADENA OPERATORIA: *SIKU* DE *CHHALLA*

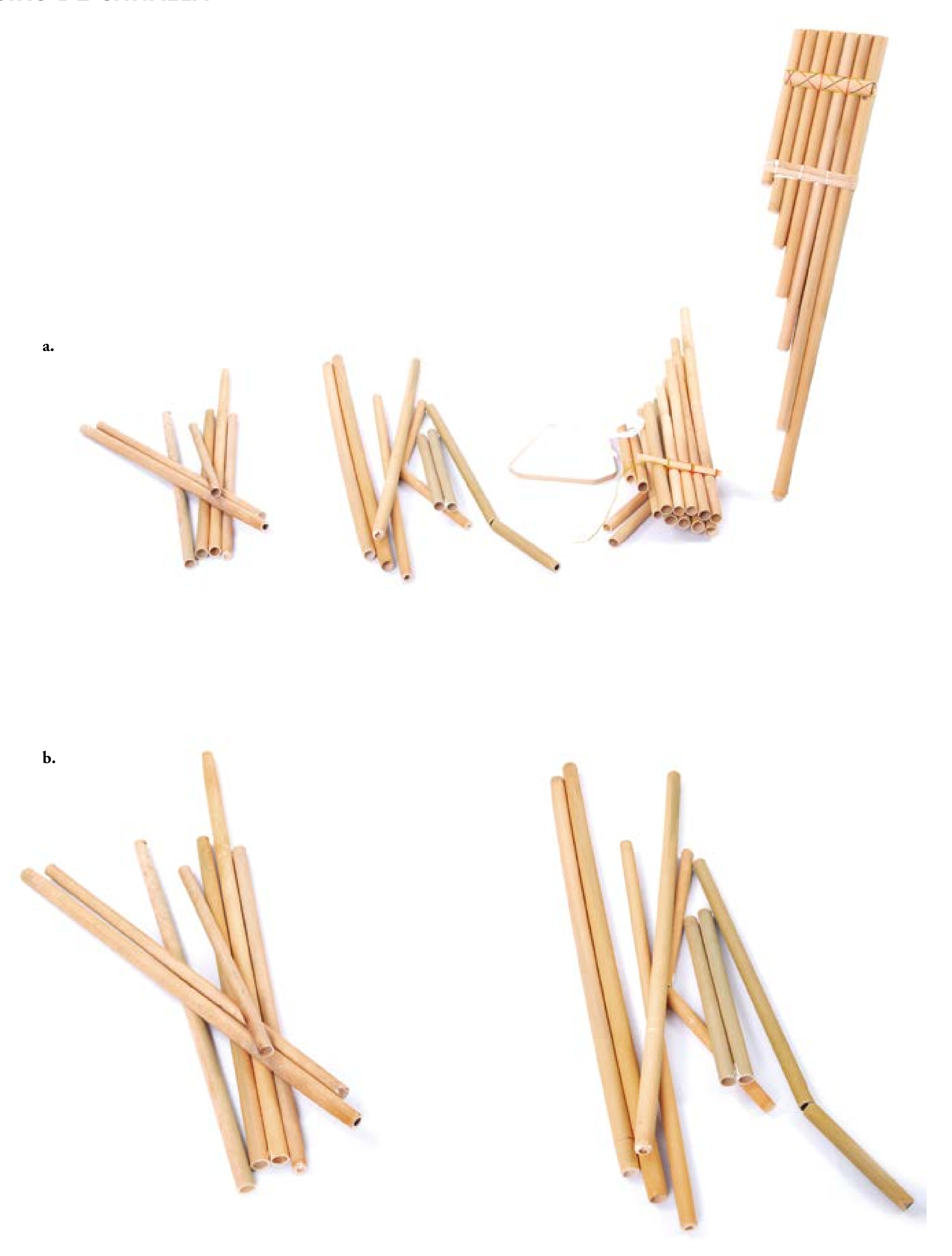


Figura 3: a: Cadena operatoria completa.; **b:** Chhalla o bambú leñoso y cortes principales.
Fotografías: Archivo MUSEF.

El *siku* es un instrumento que ayuda a formar las hileras de flautas. Estos son tubos ordenados de menor a mayor. Cada tubo está abierto en la parte superior para así poder soplar, mientras que la parte inferior está cerrada por el nudo del tallo del bambú o caña.

La materia prima

El material utilizado es una caña denominada *chhalla* o *sikuchhalla* ("caña para zampoña"). Se trata de un bambú leñoso de la familia de las *Gramineae* (*Poaceae*) que crece en regiones cálidas y son extraídas del Valle subtropical yungueño (región ubicada al noreste de la ciudad de La Paz).

Estas cañas son transportadas al taller o al domicilio de un *siku luriri* o "maestro constructor de instrumentos musicales".

El material se almacena para su secado. Primero se seleccionan los tubos apropiados para cada instrumento. Luego se mide cada caña con una varilla (*tupu*) y poco a poco son cortados en el extremo del tubo (boquilla) hasta "afinar" cada uno de ellos.

La tropa de *siku*

La tropa de *siku* posee diferentes tamaños: está el *ch'uli*, que es pequeño, la *malta* es la mediana y el doble de tamaño del *ch'uli* se llama *sanka*. Esta es dos veces más larga que la *malta*. Cada una de ellas tiene su par: uno se denomina *ira* (que guía) y el otro *arka* (que responde).

Ambos instrumentos se responden al tocar la melodía.

Las herramientas de fabricación del *siku*

Las herramientas de construcción son las siguientes: la "varilla", conocida como *tupu* en aymara. Esta es una tira de cañahueca con marcas que indican la medida de los tubos (según sean *arka* o *ira*). Para cortar se emplean cuchillos hechos por los mismos *siku luriri*. Uno de ellos es el *jisk'a kuchuña* o cuchillo pequeño, *lakaña* o cuchillo grande, que sirve para afinar, *jait'uña*, similar a un cepillo, y que se emplea para limpiar el interior del tubo y, finalmente, el afilador, que es una piedra plana.

Cabe subrayar que las técnicas de fabricación del *siku* pueden variar de una región a otra.



Figura 4: c: Armando de los tubos.; **d:** Anudado y conclusión.
Fotografías: Archivo MUSEF.

Selección y cortado de los tubos

Los tubos son de bambú, crecen en una hilera y están divididos por nudos. Para poder separarlos se corta con una sierra metálica o con un cuchillo.

Una vez que están separados, entonces se tendrá un conjunto de tubos, los cuales son agrupados en delgados y gruesos. Después, se procede a lijar los tubos para cortarlos de acuerdo si se quiere un *siku*, *malta* o *ira*.

Cada conjunto de *siku* tiene su propia afinación y sonido. Y cuando se tocan juntas en la tropa se logra una armonía de octavas paralelas.

Terminado este procedimiento se inicia la afinación. Cada tubo se mide con el *tupu*, se marca con un lápiz o una cuchilla y se procede al cortado. Para ello, se sujeta el tubo con la mano izquierda, apoyando sobre la rodilla derecha. La otra mano sujeta el cuchillo y presiona con su punta sobre el tubo. Con mucho cuidado, la mano izquierda debe girarlo mientras la punta de la cuchilla va horadando su superficie hasta cortar el tubo en dos. Luego se debe soplar el tubo para comprobar su afinación. Si así se requiere, se puede realizar un corte adicional. Este procedimiento es realizado con cada tubo y de forma paralela se los va separando por grupos de acuerdo a su tamaño.

Armando el *siku*

Los tubos se ordenan de la siguiente manera: los largos con sonido grave a la derecha y los cortos con sonido agudo a la izquierda. En cada *siku* existen dos hileras de tubos. La hilera que cuenta con más tubos está adelante y la que tiene menos va atrás.

Después se unen los tubos de las *sanka* y se prepara los sujetadores (que son hechos del mismo material). Son dos para el *arka* y dos para la *ira*. Se los debe lijar para que no raspen la lana que los amarrará posteriormente. Con esta lana de colores se sujeta cada tubo para después hacerlo de dos en dos con una especie de trenzado. Luego se añade el segundo sujetador justo a la mitad del instrumento. Aquel suele ser más delgado y envuelve el conjunto de tubos, que, con ayuda de un hilo de algodón, se amarra con mucho cuidado.

Este procedimiento se repite con los otros tamaños (*siku*, *malta* y *ch'uli*).



Pintura 3: "Cadena operatoria: De la *chhalla* al *siku*".
Artista: Andree Porcel Inquillo.

Cadena operatoria: *Siku* de *chhalla*
Colección de los Bienes Culturales de la Cadena Operatoria

Tipo de instrumento: Aerófono
Procedencia: Walata Grande, Provincia Omasuyos, Departamento de La Paz
Periodo: Contemporáneo (adquirido el 2023).
Filiación cultural: Aymara

Tubos de *chhalla* (*Sanka ira*)

ID: 33684
Alto máximo de tubo: 43 cm
Alto mínimo de tubo: 22,3 cm
Diámetro máximo de tubo: 1,3 cm
Diámetro mínimo de tubo: 1 cm
Peso total: 73,93 gr.

Medida y cortado de los tubos (*Sanka ira*)

ID: 33685
Alto máximo de tubo: 50 cm
Alto mínimo de tubo: 31 cm
Diámetro máximo de tubo: 1,3 cm
Diámetro mínimo de tubo: 1 cm
Peso total: 110,20 gr

Amarrado de los tubos (*Sanka ira*)

ID: 33686
Alto: 50 cm
Ancho: 9,5 cm
Peso total: 186,27 gr

Instrumento terminado (*Sanka ira*)

ID: 33687
Alto: 50,2 cm
Ancho: 9,5 cm
Peso: 180,59 gr

CADENA OPERATORIA:
CAJA (TAMBOR DE SAN JAVIER)



Figura 5: a: Cadena operatoria completa.; **b:** Tronco de roble y cedro.; **c:** Horadación.
Fotografías: Archivo MUSEF.

El tronco para tambor

La materia prima del tambor es un tronco que puede ser de roble o cedro.

Primero se saca la corteza con un cincel poco a poco para no quebrar la madera. Este es un proceso arduo que requiere mucha fuerza.

Estos dos troncos, de roble o cedro, tienen en la parte externa una corteza sumamente rugosa e irregular. En la parte interna tiene una capa amarilla que la separa de la corteza del tronco.

De ambos, el árbol de cedro tiene múltiples beneficios, pues brinda madera para la construcción, aceite empleado para medicina y para repeler insectos.

Proceso de horadación del tronco para la caja

Se quita la corteza del tronco con ayuda de la escofina o cepillo de carpintero para nivelar la superficie. Luego se procede a la horadación de la madera de adentro hacia fuera, poco a poco, hasta crear un anillo para la construcción de la caja de resonancia del tambor.

Este proceso implica mayor tiempo, dedicación y esfuerzo.

Los aros, la membrana y las cuerdas

Antes de usar el cuero de chivo hay que hacerlo remojar en agua por varias horas y luego se recorta al tamaño del diámetro de la caja. Para tal fin se usa un bejuco o una rama delgada a manera de aro y, sobre él, se costura el cuero

d.

e.



Figura 6: d: Aros, membrana y cuero.; **e:** Armado y conclusión.
Fotografías: Archivo MUSEF.

con hilo de cáñamo. Si el cuero es curtido, entonces requiere de un tratamiento más largo de remojado y pelado, ya que se busca quitar la grasa y el pelaje de la piel y dejar una membrana fina.

Se añaden dos sobrearos, uno va en la parte superior y otro en la parte inferior. Estos se utilizan para tensar la membrana y aferrarla herméticamente a la caja de resonancia. Estos sobrearos están hechos de una tira de madera curvada porque se han doblado, humedeciéndolas. Los extremos son más delgados para que, al momento de cruzar, pueda complementar el grosor total de la pieza. Estos extremos se sujetan con alambre o una soga. Hay que perforar los sobrearos para que ingrese el lazo.

Armando el tambor

El tercer componente es el lazo, que es un cordel de cuero de res, que tiene varios metros y se utiliza para unir todas las piezas. Así se une los dos sobrearos con la caja de resonancia a ambos lados y se ajusta a los aros de los parches de cuero en medio. Deben sujetarse fuertemente, pues tienen en sus extremos aberturas para pasar por ellos, asegurándolas con un nudo. Su función no solo es sujetar, también es templar el instrumento, ya que ayuda a tensar la membrana.

Hay un elemento más: la charlera. Esta es una bordona del tambor hecha de dos hileras torceladas y delgadas de cuero de res. Estos son amarrados de forma transversal a la membrana posterior de la caja y ayudan a crear una vibración adicional al ejecutar el instrumento.

Finalmente, se añade al tambor un lazo adicional para transportarlo y sirve para sujetarlo al cuerpo al momento de la interpretación. No hay que dejar de lado el par de baquetas de madera tallada.



Pintura 4: "Cadena operatoria: Caja de San Javier".
Artista: Andree Porcel Inquillo.

Cadena operatoria: Caja de San Javier
Colección de los Bienes Culturales de la Cadena Operatoria

Tipo de instrumento: Membranófono
Procedencia: Localidad San Javier, Provincia Ñuflo de Chávez, Departamento de Santa Cruz
Periodo: Contemporáneo (adquirido el 2017).
Filiación cultural: Chiquitano

Troncos

ID: 32381 (cedro)
Alto: 19,5 cm
Diámetro máximo: 23 cm
Peso: 3630 gr
ID: 32382 (cedro)
Alto: 18 cm
Diámetro máximo: 24,2 cm
Peso: 2760 gr
ID: 32383 (Roble)
Alto: 23,1
Diámetro máximo: 24,6
Peso: 5040 gr

Tronco sin corteza y proceso de horadado

ID: 32191a
Alto: 18,5 cm
Diagonal superior: 26,5 cm
Circunferencia: 83,5 cm
Peso: 6020 gr
ID: 32191b
Alto: 20,7 cm
Diagonal superior: 35 cm
Circunferencia: 112,6 cm
Peso: 6340 gr

Anillo concluido

ID: 32191c
Alto: 11 cm
Diagonal superior: 22,5 cm
Circunferencia: 70,8 cm
Peso: 620 gr

Sobre aros

ID: 32191d1
Alto: 4 cm
Circunferencia: 86,6 cm
Peso: 170 gr
ID: 32191d2
Alto: 4 cm
Circunferencia: 80 cm
Peso: 150 gr

Lazo de cuero de res

ID: 32191e
Longitud: 877 cm
Ancho: 0,9 cm
Peso: 180 gr

Membrana de cuero

ID: 32191f
Longitud: 55 cm
Ancho: 41 cm
Peso: 115 gr
ID: 32191g
Diagonal superior: 35 cm
Circunferencia: 112,5 cm
Peso: 160 gr

Instrumento terminado

ID: 32191h (tambor)
Alto: 19 cm
Diagonal más el aro: 27 cm
Diagonal solo membrana: 25 cm
Circunferencia: 80,2 cm
Peso: 1300 gr
ID: 32191i (par de baquetas)
Palillo a: Longitud: 32,7 cm
Peso: 55 gr
Palillo b: Longitud: 36 cm
Peso: 60 gr

CADENA OPERATORIA: CHARANGO



b.

Figura 7: a: Cadena operatoria completa.; **b:** Madera de tarko y roble, con tallado *(llawk'eado)*.
Fotografías: Archivo MUSEF.

Una sola pieza de madera

El charango es construido con base en diferentes maderas: jakaranda, moradillo, algarrobo, tarco, mara y cedro. Cuando la madera es "bruta" se la deja secar hasta tres años. El nogal tarda en secar más de un año, en cambio el cedro lo hace en un mes. La madera debe tener hebras delgadas para que el sonido sea fino. En cambio, si se utilizan maderas con hebras gruesas, el sonido puede ser "opaco".

Se usa un solo tronco o pieza de madera para comenzar a tallar. Sobre esta pieza primero se dibuja la silueta del charango con ayuda de un molde para luego cortarlo. De esta pieza se talla la caja de resonancia, el torneado del brazo y el clavijero. Los moldes tienen escalas diferentes.

La técnica para "vaciar" la caja de resonancia del charango, es una forma de tallado común en varias localidades de Potosí (Pocoata), Cochabamba (Aiquile), Oruro, La Paz, Chuquisaca y El Alto.

Se utiliza las herramientas: sierra, lima, reglas metálicas, prensas, cuchillas, calibrador compas, cepillos de carpintero, bastrén, alicates, gubia y el formón.

La caja de resonancia

Para formar la caja de resonancia, se excava la madera con la herramienta que tiene una forma de una picota pequeña. También se usa el formón y la gubia a modo de cincel.

Este procedimiento del tallado se denomina vaciado o *llauk'eado*, también conocido como charango cucharón.

La parte interior se horada poco a poco con diferentes tipos de gubias hasta lograr una superficie lisa que debe limarse. Por último, se adhiere o pega una varilla denominada tranca que se sujeta en la parte media de la tapa.

Como se mencionó, se debe trabajar la pieza cuando está seca, porque húmeda no garantiza la calidad del sonido.

La tapa superior

Luego se trabaja la tapa superior en madera pino-abeto alemán o en pino-cedro. La tapa superior es un cuadrado que se pega, se deja secar y después se procede a cortar según la forma que se requiera. Esta tapa tiene refuerzos,





Figura 8: c: Armado con tapa y diapasón.; **d:** Charango concluido.
Fotografías: Archivo MUSEF.

que son varillas delgadas de madera. Luego se procede a cepillarla para lograr una capa delgada para lograr la mejor resonancia. A continuación, se dibuja la forma de la boca o roseta. Anteriormente, para colar estas piezas, se utilizaba miel de abeja y tarugos. Ahora, en cambio, se usa carpicola o cola seca.

El diapasón

Después se pega el diapasón o forro de madera ébano. El diapasón es trabajado en madera, dando la forma y el tallado. Se lija y cepilla viendo la altura y el declive para que esté liso. Se pega el brazo, sujetándola con una tira de goma y después se deja secar.

El traste

El traste contiene las escalas. Se marca uno por uno, rayando con una escuadra de forma horizontal y generalmente tienen una tablilla con las medidas de cada línea. Cada traste es una varilla delgada y plana de metal que es incrusta al diapasón. En regiones rurales suelen ser hechas de latón o incluso madera.

Cuando ya tienen los trastes se coloca el puente, la ceja y el clavijero que también se excava para darle un buen acabado. Y al final se lija.

Las clavijas y las cuerdas

Se colocan las clavijas a derecha e izquierda y se continúa con las cuerdas, tensando con el clavijero y finalmente se afina. Antiguamente, las clavijas eran solo varillas de madera y las cuerdas eran de tripa de gato o de oveja. Actualmente, las clavijas son importadas y las cuerdas son de nylon.

El barnizado o pintado

En área rural los charangos no usan barniz, solo son pintados con colores que identifican la región. En sectores urbanos se usan hasta cuatro capas de barniz e incluso se realiza tallado y delicados decorados en la caja de resonancia.



Pintura 5: "Cadena operatoria: El charango".
Artista: Andree Porcel Inquillo.

Cadena operatoria: Charango
Colección de los Bienes Culturales de la Cadena Operatoria

Tipo de instrumento: Cordófono
Procedencia: Localidad Villa Serrano, Provincia Belisario Boeto, Departamento de Chuquisaca
Periodo: Contemporáneo (adquirido el 2017).
Filiación cultural: Quechua

Maderas cortadas e inicio de calado

ID: 32183a (Tronco Ligustro)
Longitud: 69,6 cm
Alto: 6,8 cm
Ancho: 25 cm
Peso: 4590 g
ID: 32183b (Busto Roble, Palo Borrachu)
Longitud: 58,3 cm
Alto: 8,5 cm
Ancho: 15 cm
Peso: 1710 g
ID: 32183c (Busto Tarco)
Longitud: 66 cm
Alto: 10,5 cm
Ancho: 17,8 cm
Peso: 2200 gr

Base de charango y complementos

ID: 32184 (Estructura de Nogal)
Longitud: 65,6 cm
Alto: 10,5 cm
Ancho: 18,7 cm
Peso: 780 g
ID: 32184 a (Diapasón de Moradillo)
Longitud: 26 cm
Ancho: 6 cm
Peso: 120 gr
ID: 32184b (Tapa de Pino)
Longitud: 17,7 cm
Ancho: 17,7 cm
Peso: 35 g

Charango semiterminado y complemento

ID: 32185a (Soto Mara)
Longitud: 63,8
Alto: 9 cm
Ancho: 17 cm
Peso: 720 gr
ID: 32185ª (Puente de Moradillo)
Longitud: 10 cm
Ancho: 1,8 cm
Peso: 5 gr

Instrumento terminado

ID: 32186
Longitud: 65,4 cm
Alto: 9 cm
Ancho: 17,3 cm
Peso: 730 gr

SONORIDADES DE NUESTROS TERRITORIOS ARCHIVO DOCUMENTAL SONORO

Richard Mújica Angulo
Jhon Edson Choque Ticona

Presentación

Richard Mújica Angulo[1]
Jhon Edson Choque Ticona[2]

La sección que sigue a continuación representa una "innovación" en el tipo de contenido presentado anualmente en el catálogo de la Reunión Anual de Etnología (RAE). Aunque este aporte, considerado como una "primera versión", puede parecer un cambio sutil, creemos que incorpora una sección que ha permanecido silenciada durante mucho tiempo: Los archivos sonoros.

Antes de adentrarnos en detalles sobre este tipo de documentos, queremos plantear algunas ideas y reflexiones.

Los archivos sonoros parecen ser un punto de convergencia de diversas corrientes. En primer lugar, forman parte o son producto de un proceso sistemático de trabajo, especialmente cuando se vinculan a la investigación y documentación, siendo estos requisitos básicos y la materia prima respaldada por información. Por otro lado, se encuentran los archivos como "colecciones", detrás de los cuales están los "coleccionistas"; personas que, por curiosidad, afinidad, interés, entre otros, han reunido cierto tipo de información. Estas colecciones han dado lugar a museos y archivos de gran importancia en todo el mundo. A partir de ahí, se han desarrollado criterios académicos para el tratamiento de los archivos hasta el concepto de "patrimonio documental". Definitivamente, hay mucho por mencionar y profundizar en este campo, ya que la construcción de un archivo sonoro puede ser tanto una acción individual como colectiva o institucional.

Al parecer, los archivos sonoros por sí solos no pueden darse a conocer, requieren un impulso o mediación para tener agencia. A partir de ahí, sus impactos o efectos pueden ser igualmente diversos. Hasta ahora, la principal forma de difusión de estos archivos ha sido la textualidad, es decir, la transcripción escrita de los audios registrados. Sin embargo, con el avance de la tecnología, especialmente en la era digital, esto ha cambiado radicalmente, ya que los registros de audio, ya sean archivos sonoros o no, han adquirido una "voz propia": El documento sonoro digital. Esto ha reducido en cierta medida la importancia de la mediación textual y, a través de su conexión con la World Wide Web (Internet), ha llegado a lugares y oídos impensables.

Hasta este punto, podría parecer que contar con un archivo sonoro digital permite acceder y escuchar la diversidad de sonidos de todos los rincones del mundo. Sin embargo, esto no es del todo cierto, ya que se trata solo de una aparente democratización de contenidos, y aún existen sonidos que nunca serán escuchados. A pesar de todo, el archivo sonoro digital en Internet, entendido como una gran colección de sonidos, favorece a aquellos que tienen más poder, cuyos sonidos se escucharán y continuarán siendo escuchados.

¿Qué hacemos en medio de este bullicio de mercadotecnia auditiva? ¿Cómo podemos lograr que la diversidad de sonidos sea accesible y más democrática?

Además de este documento impreso, la propuesta incluye la creación de un espacio digital en Internet para compartir una selección de los archivos sonoros resguardados en el MUSEF. Sin embargo, consideramos que esto no será suficiente. Por lo tanto, añadimos la ubicación espacial de estos sonidos a través de su georeferenciación, mediante la construcción de un mapa sonoro. Este enfoque busca contextualizar los sonidos, reducir el silenciamiento y otorgarles una voz propia.

Por esta razón, este mapa sonoro busca compartir, o incluso "devolver", los sonidos registrados hace varias décadas que ahora forman parte del archivo sonoro documental del MUSEF.

---

1 Antropólogo y músico. Integrante del colectivo de investigación cultural PachaKamani. Actualmente es investigador en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Correo electrónico: richard@pachakamani.com

2 Músico y egresado en Antropología por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), actualmente es investigador independiente. Correo electrónico: 0318jeml@gmail.com

Archivos sonoros y algunos elementos de la problemática

García (2021) ofrece una reflexión que ayuda a comprender las narrativas y reacciones frente a los documentos sonoros. Inicialmente, es importante destacar que la categoría de “archivo” ha sido analizada y cuestionada por los teóricos archivistas. En este contexto, el término “archivo” solía tener tres significados: Un conjunto de *documentos*, una *institución* encargada de recibir y administrar los documentos, o un *edificio* destinado a albergar los documentos (García, 2021:245).

Sin embargo, a través de un extenso proceso de reflexión que ha llevado al “Giro archivístico” y a la “archivística postmoderna”, se ha demostrado que el archivo, en todas sus manifestaciones y en todas las etapas de sus procesos, tiene una naturaleza procesual, inestable e inacabada (García, 2021: 244).

Además, los registros sonoros, en comparación con otros tipos de registros, poseen una particularidad: Sus prácticas institucionales (clasificación, preservación, difusión, etc.), así como la interpretación académica que se les atribuye, están siempre sujetas a las instancias de audición. Esto implica considerar las emociones y sensibilidades del oyente, el entorno acústico en el que se reproducen, el nivel de desarrollo tecnológico para la reproducción del sonido y los estándares perceptivos propios de cada época. En otras palabras, siempre existe un elemento auditivo que opera bajo la influencia de diversas fuerzas (García, 2021: 253).

El mismo autor menciona que en los últimos años ha habido críticas y redefiniciones de las prácticas asociadas a los archivos por parte de diversas disciplinas. Estas discusiones convergen en atribuirles un carácter procesual, inestable e inacabado, con el objetivo de abandonar la concepción del archivo como un conjunto de documentos bajo la administración de una institución. En consecuencia, el término “archivo” ha ampliado su significado y ahora convive con expresiones como “práctica archivística”, “archivación”, “multiverso archivístico”, “poética del archivo”, “anarchivismo”, entre otros (García, 2021).

Durante el proceso de escucha analítica de los archivos sonoros del MUSEF, es inevitable experimentar esas “fuerzas” e influencias a las que García hace referencia. Como oyentes-investigadores, es posible que tengamos diferentes reacciones ante las historias y narrativas capturadas, así como ante los procesos de investigación relacionados con las grabaciones. Todo esto nos lleva a plantearnos importantes cuestiones éticas en el contexto de nuestra investigación.

Si consideramos los archivos sonoros en primera instancia como un conjunto de documentos de audio digital alojados en una institución específica (el MUSEF) y almacenados en un espacio designado (“Archivo Central”), podríamos pensar que las grabaciones pertenecen a la institución que las dirige o alberga. Sin embargo, a partir del enfoque archivístico y del carácter procesual que poseen estos documentos, surgen muchas preguntas sobre su origen, uso e impacto. Por lo tanto, es necesario contextualizar los archivos sonoros abordados en el presente catálogo.

Contexto de las investigaciones y el papel del registro sonoro

De todas las actividades de investigación que ha realizado el MUSEF desde sus inicios, hay algunas que poseen características propias. Una de ellas es el proyecto de las *Misiones Antropológicas de Urgencia* que fue iniciado por un grupo de investigadores en las décadas de los 80 y 90. Su objetivo era recopilar informes, fotografías, material audiovisual y sonoro sobre diversas temáticas socio-culturales en respuesta al “advenimiento de la modernidad” que se consideraba una amenaza para la cultura de los pueblos. Es interesante destacar que esta idea de “rescatar la cultura” coincidió con la época neoliberal y multiculturalista en nuestra región. Dentro de los registros del MUSEF, se pueden identificar dos líneas de interés más o menos diferenciadas: Una línea culturalista o sustancialista del registro, que abarca fiestas patronales, vida cotidiana de pueblos indígenas, costumbres, mitos, música, etc., y otra línea más social o militante del registro, que incluye congresos campesinos, asambleas y ampliados relacionados con problemáticas que atraviesan distintos sectores de nuestra sociedad.

El extenso Fondo Oral Sonoro del MUSEF alberga una gran diversidad de temáticas que constituyen un patrimonio de nuestra memoria sonora como sociedad. Sin embargo, estudiar o abarcar todo su contenido requeriría mucho tiempo debido a su gran magnitud. La incorporación de esta sección en el catálogo es un primer paso en esa dirección.

En el proceso de sistematización de los archivos para esta sección del catálogo se identificaron y sistematizaron 15 investigaciones afines a la temática de la presente gestión 2023; de ese grupo seleccionamos diez que se incluyen en el catálogo (en el mapa se destacan con el color anaranjado). Los fragmentos de audio analizados corresponden a las llamadas *Misiones del MUSEF* y han pasado por un filtro que selecciona aquellos registros con contenido sonoro-musical. Aunque esta selección, que es limitada, implicó un arduo trabajo, ya que se registraron más de 250 archivos sonoros digitalizados del formato cassette, con una duración aproximada de 30 minutos cada uno.

En cuanto a la metodología utilizada para catalogar estos registros, fue necesario establecer formas de abordaje. En primer lugar, se realizó una escucha atenta de todo el conjunto de archivos sonoros. Paralelamente, se diseñó un índice de contenido que se acerca a los temas y características de cada audio. De esta manera, se identificaron puntos específicos en los audios de los cuales se extrajeron los fragmentos de audio. A continuación, se consultaron los archivos documentales del MUSEF relacionados con estas "misiones de investigación", obteniendo información variada. En algunos casos, se contaba con informes de campo, mientras que en otros, se disponía de informes administrativos o fotografías. En el caso de piezas musicales, se identificó su estructura o forma musical de manera referencial. Finalmente, se recurrió a fuentes externas para contextualizar cada registro.

En esta sección del catálogo, los archivos sonoros incluyen información sobre su ubicación geográfica, el código de registro en el MUSEF, el número de fragmentos de audio de los archivos sonoros por cada misión de investigación y cuántos de ellos se utilizaron en esta publicación. Además, el catálogo ofrece breves contextualizaciones de cada misión con fines didácticos, para que los lectores y oyentes puedan interactuar con un mapa sonoro digital y escuchar fragmentos de los registros, transportándose auditivamente a más de treinta años atrás.

Por lo tanto, la construcción y actualización constante de este mapa sonoro permitirá compartir y devolver los sonidos a sus lugares y sitios correspondientes. Esto posibilita un diálogo que trasciende las barreras temporales y cuestiona las fronteras espaciales.

A manera de conclusión

Los registros de audio del archivo sonoro del MUSEF que se encuentran en este catálogo estarán disponibles en una plataforma web. Además de proporcionar información sobre su procedencia, se relacionarán con un mapa sonoro de las comunidades correspondientes. El uso de un mapa sonoro como recurso didáctico permite resaltar la identidad del lugar donde se registró el sonido, fortaleciendo así la identidad de las personas que habitan allí. Esto se vincula con la importancia de la diversidad sonora y cultural en diferentes áreas, como la educación, la diversidad cultural, el patrimonio inmaterial y el medio ambiente.

Además, consideramos que la idea del archivo como instancia de audición, permite identificar otras posturas respecto a los archivos sonoros "etnomusicológicos":

> [...]desde la práctica investigativa en la etnomusicología o la antropología de la música, una grabación en sí misma "no dice mucho", y que depende del significado que le da su contexto; y no solo desde la escucha de quién investiga o registra. Esto muestra la tensión que implica el trabajo con los archivos sonoros en/con/desde las comunidades indígenas; y que es fundamental contar con sus voces para dar sentido a las fuerzas que ejercen sus sonoridades. Es decir, que los archivos sonoros sean entendidos como procesos constantes de actualización de sentido, y por ende sean un medio propicio para la articulación de disciplinas, de saberes y formas de percepción sensorial (Mújica Angulo, 2022: 78).

De esta manera, se destaca la importancia del MUSEF como espacio de interacción y generación de diálogos no solo académicos, sino también de saberes diversos. La reactivación de las huellas sonoras a través de los archivos sonoros del MUSEF nos permite constatar que los lineamientos de acción participativa y servicio a la comunidad ya existían desde antes de 1984 y continúan en la actualidad (Mújica Angulo, 2022: 78).

Con todo, si bien estas "misiones de investigación" no constituyen estudios exhaustivos, no por eso son menos serias. Son introducciones que pretenden invitar a investigadoras y estudiosos a explorar auditivamente los archivos. Es importante destacar que algunos de los registros son transfronterizos, en lugares donde las fronteras se diluyen, ya que las continuidades sonoras a través de la música y la memoria oral trascienden las fronteras geopolíticas. En ellas, se escuchan voces que relatan experiencias y necesidades en un tiempo diferente al nuestro, convirtiéndose en una valiosa fuente de información para comprender nuestra realidad socio-cultural.

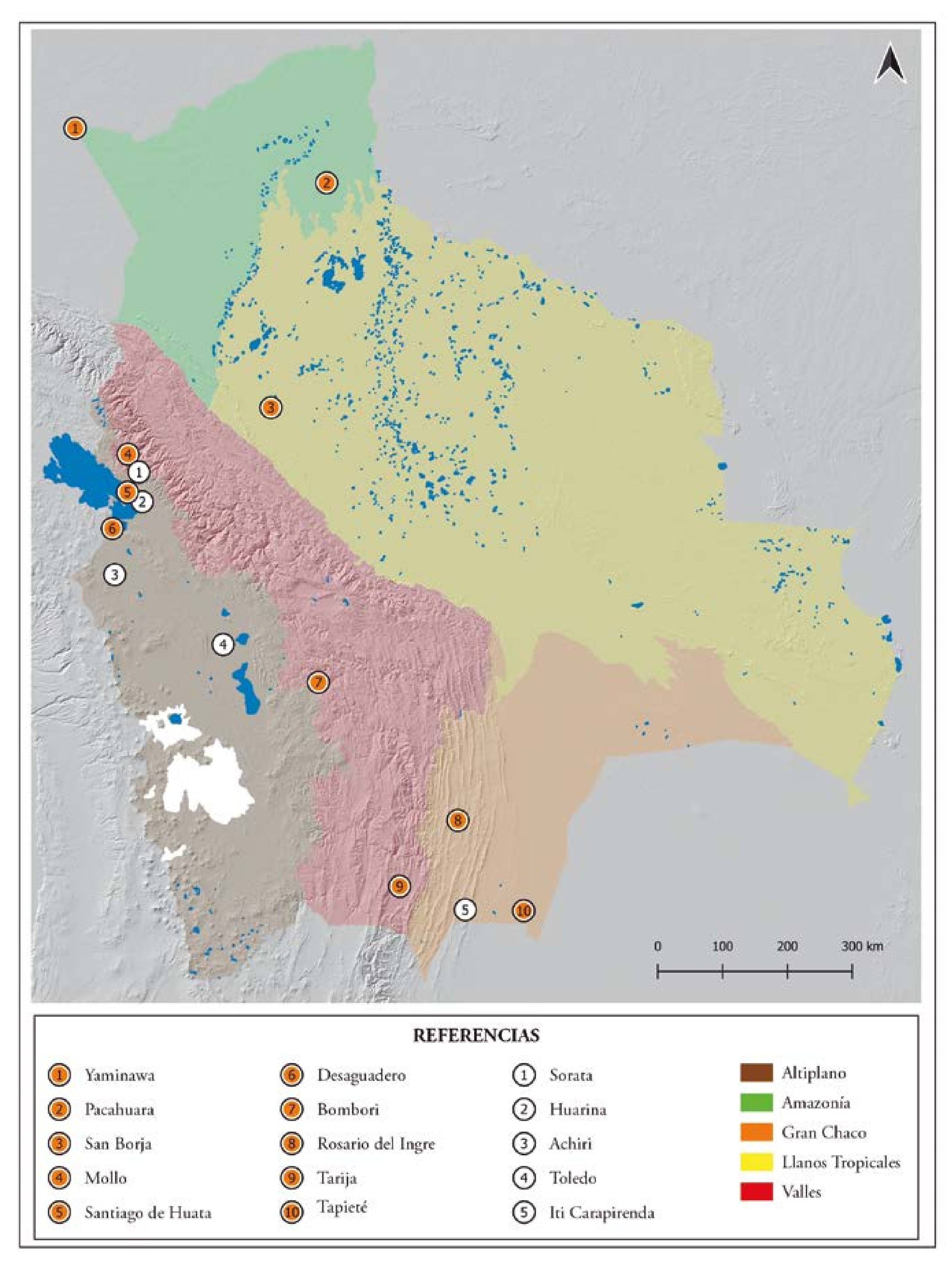


Figura 1: Mapa de archivos sonoros del MUSEF.
Elaboración: Salvador Arano, en base a sistematización de esta sección.



Código de respuesta inmediata al Mapa Sonoro del MUSEF

Accede a la página principal del sitio web y explora los archivos sonoros disponibles de 10 investigaciones.

Nro.	Registro	Detalle	Ubicación
1	Yaminawa	Cantos de mujeres y hombres	Este volumen y Mapa sonoro
2	Pacahuara	Testimonios y oralidad	Este volumen y Mapa sonoro
3	San Borja	Música de macheteros	Este volumen y Mapa sonoro
4	Mollo	Música de kambraya y qina qina	Este volumen y Mapa sonoro
5	Santiago de Huata	Testimonio y música	Este volumen y Mapa sonoro
6	Desaguadero	Música de qina qina	Este volumen y Mapa sonoro
7	Bombori	Canto y música charango	Este volumen y Mapa sonoro
8	Rosario del Ingre	Música del chacho	Este volumen y Mapa sonoro
9	Tarija	Quenilla y cañeros de San Roque	Este volumen y Mapa sonoro
10	Tapieté	Canto y música con trompa	Este volumen y Mapa sonoro
1	Sorata	Música folklórica	Archivo Central
2	Huarina	Música autóctona	Archivo Central
3	Achiri	Música de sikuri y tarka	Archivo Central
4	Toledo	Música folklórica	Archivo Central
5	Iti Carapirenda	Música tradicional	Archivo Central

Tabla 1: Contenido de archivos sonoros del MUSEF.

CATÁLOGO 1

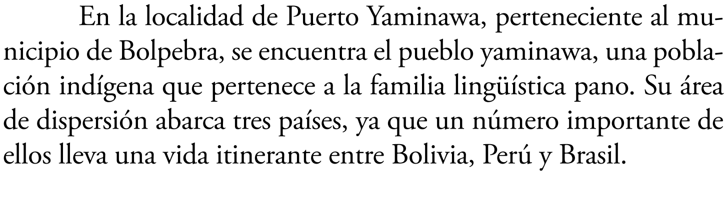
YAMINAWA



Departamento: Pando.
Provincia: Nicolás Suárez.
Municipio: Bolpebra.
Localidad (comunidad): Puerto Yaminawa.
Latitud: -10.946402
Longitud: -69.565838
Altitud: 280 msnm.
Nro. de archivos sonoros de la misión: 100.
Nro. de archivos sonoros utilizados: 5.



El municipio de Bolpebra se encuentra en la provincia Nicolás Suárez del departamento de Pando, en el extremo noroeste de Bolivia, a orillas del río Acre, en el punto tripartito entre Bolivia, Brasil y Perú.



En la localidad de Puerto Yaminawa, perteneciente al municipio de Bolpebra, se encuentra el pueblo yaminawa, una población indígena que pertenece a la familia lingüística pano. Su área de dispersión abarca tres países, ya que un número importante de ellos lleva una vida itinerante entre Bolivia, Perú y Brasil.

La etnohistoria de los yaminawa no ha sido ampliamente estudiada, solo hay algunas referencias de algunos autores. Su territorio tradicional se encuentra en una región remota de la selva donde se encuentran las cabeceras de los ríos Yurúa y Purús en la Amazonía peruana. Esta región permaneció inexplorada hasta finales del siglo pasado. Con el auge de la explotación de caucho, toda esa región se llenó de recolectores de caucho y los yaminawa vieron cómo su vida se fracturaba casi hasta el exterminio (Díez Astete y Murillo, 1998).



En julio y septiembre de 1991, Roberto Fernández y Einar Guillen realizaron un trabajo de campo en el municipio de Bolpebra como parte del proyecto *Misiones del MUSEF*, con el objetivo de llegar y contactar con los yaminawa. Según los registros sonoros, su objetivo era recopilar información etnográfica sobre un pueblo del cual no había referencias bibliográficas hasta ese momento, y también obtener ciertos objetos materiales para exhibir en la RAE de 1992 en relación a los 500 años desde la llegada de los españoles.



Ese fue el contexto en el que se llevó a cabo el trabajo de campo, que recopiló información sobre su lengua, formas de organización social y la presencia de la iglesia evangélica con una fuerte influencia brasileña. En ese entonces, los yaminawa hablaban portugués como segunda lengua. Durante el trabajo de campo, se registraron una serie de cantos propios de los yaminawa, con predominio de cantos en voces femeninas, pero también se registraron cantos masculinos relacionados con el consumo de ayahuasca. Además, se registraron cantos de niños que interpretaban canciones cristianas en portugués.

Fotografías: Archivo Central MUSEF.

Canto de una mujer yaminawa



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 2:05.
Duración original: 3:12.
Arch. sonoro: 10435_0520_14_29_A 1

Este es uno de los tantos cantos yaminawa interpretado por una voz femenina. Los registros denotan que son mujeres las que conservan estos cantos. Estos cantos se caracterizan por tener un motivo que se repite varias veces con una presión desde el diafragma.

Canto de un hombre yaminawa



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 2:05.
Duración original: 2:38.
Arch. sonoro: 10444_0520_24_29_B 1

Este canto yaminawa está interpretado por una voz masculina, y es similar al canto de las mujeres. De este estilo, fue el único canto masculino que se registró. Es un motivo que se repite varias veces con una presión desde el diafragma.

Canto de ayahuasca yaminawa



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 2:05.
Duración original: 2:38.
Arch. sonoro: 10449_0520_28_29_B 1

Este es un canto yaminawa interpretado por una voz masculina. Es un canto para las sesiones cuando se consume ayahuasca. Según el testimonio, "cura, quien sane cantar". Lo que muestra la importancia del canto y la música en rituales de consumo de ayahuasca.

Canciones cristianas por niños yaminawa



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 1:09.
Duración original: 1:09.
Arch. sonoro: 10402_0519_05_24_B 1

Niños yaminawa interpretan canciones cristianas en una especie de portuñol. Estas canciones muestran la fuerte presencia de la iglesia evangélica a través de la Misión Sueca.

La vida del siringuero



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 2:02.
Duración original: 2:02.
Arch. sonoro: 10406_0519_09_24_B 11

José, el profesor que se queda a enseñar a niñas y niños del pueblo Yaminawa, quien percibe un sueldo por la Misión Sueca, entona una canción sobre la vida de los siringueros. La canción es una composición propia del profesor según su testimonio en los registros.

CATÁLOGO 2

PACAHUARA



Departamento: Beni.
Provincia: Vaca Diez, Yacuma.
Municipio: Riberalta, Exaltación.
Localidad (comunidad): Chácobo-pacahuara.
Latitud: -11,6999998
Longitud: -65,983333
Altitud: 160 msnm.
Nro. de archivos sonoros de la misión: 8.
Nro. de archivos sonoros utilizados: 1.







El hábitat de los pacahuara es el bosque siempre verde de la selva amazónica. Antes del primer auge de la explotación de la goma, los pacahuara eran un pueblo indígena numeroso. Sin embargo, su resistencia a convertirse en mano de obra para los trabajadores de los seringales casi hizo desaparecer a este pueblo. Según Hazle, en 1905 todavía existían 2.000 pacahuara. Actualmente, ellos viven en dos comunidades dentro del Territorio Comunitario de Origen (TCO) Chácobo-Pacahuara, en Tujuré y Santa Ana.

Los grupos pacahuara tradicionalmente tenían líderes con el poder de dirigir al grupo en situaciones de guerra o peligro, pero con poca autoridad en tiempos de paz. Los pacahuara, que actualmente conviven con los chácobo, tienen un líder elegido como capitán, mientras que los asuntos relacionados con el mundo exterior son atendidos por el Capitán Grande Chácobo-Pacahuara.

Los pacahuara no tienen una organización propia; están agrupados en la Subcentral Chácobo-Pacahuara, afiliada a la Coordinadora de las Organizaciones Indígenas de la Cuenca Amazónica (COICA). Los pacahuara comparten con los Chácobo un TCO de 371.237 hectáreas, que se encuentra principalmente en la provincia Vaca Diez del departamento del Beni (Biblioteca Virtual de Pueblos Indígenas).

En 1996, el MUSEF realizó un trabajo de campo con los pacahuaras, cuyo objetivo principal fue registrarlos para archivarlos en el Museo. En ese momento, se observó que las pocas familias pacahuaras hablaban más chácobo que su propio idioma.

Entre los registros sonoros que se realizaron, destacamos el testimonio en idioma pacahuara sobre ciertos eventos de la vida de los pacahuaras en 1996.

Fotografías: Archivo MUSEF.

CATÁLOGO 3

SAN BORJA



Departamento: Beni.
Provincia: Provincia del General José Ballivián Segurola.
Municipio: San Borja.
Localidad (comunidad): San Borja.
Latitud: -14,8588921
Longitud: -66,74248
Altitud: 197 msnm.
Nro de archivos sonoros de la misión: 8.
No de archivos sonoros utilizados: 2.







San Borja es una ciudad y municipio ubicado en la provincia José Ballivián Segurola, en Bolivia. Es el cuarto municipio más poblado del departamento de Beni, con 40.864 habitantes, después de Trinidad, Riberalta y Guayaramerín. San Borja se encuentra en las tierras bajas de Bolivia, al este de la Sierra Muchanes, a una altitud de 197 metros sobre el nivel del mar. La región tiene un clima tropical húmedo durante todo el año.

Del 1 al 11 de octubre, en San Borja se celebra la fiesta patronal en honor a San Francisco de San Borja. Generalmente, el 8 de octubre comienza la entrada folclórica, en la que se presentan diversas danzas autóctonas. Aunque no se especifica en los registros sonoros, los investigadores aparentemente registraron algunas de estas danzas y músicas durante la entrada folclórica de San Borja, aunque su objetivo principal fuera contactar al pueblo chimán.

Entre los días 8 y 11 de octubre de 1988, el MUSEF llevó a cabo un trabajo de campo en San Borja con el propósito de recopilar datos sobre los chimanes. Sin embargo, parece que no tuvieron un contacto directo con ellos. Las entrevistas se centraron en dos situaciones: la inauguración de un puente en San Borja, que probablemente esté relacionada con la fiesta patronal, donde se registró una pieza musical interpretada por una banda de metal, seguida de piezas musicales de la danza del Machetero. También se realizaron entrevistas con campesinos que estaban en conflicto con las empresas madereras que explotaban los bosques locales, y que de alguna manera tenían relación con los chimanes a través de intercambios comerciales (trueques). En las entrevistas con los campesinos, se percibió un malestar hacia las empresas madereras cuyos dueños explotaban la madera en la zona, generando conflictos territoriales no solo con los campesinos (colones de occidente), sino también con los propios chimanes, debido a las desigualdades en las condiciones de trato. Incluso se menciona la formación de una cooperativa con la propuesta de incluir a los chimanes en su lucha contra las empresas madereras.

Aunque no se menciona en los registros, se puede deducir que el trabajo de campo se llevó a cabo durante la festividad patronal de San Borja en honor a San Francisco de San Borja, que se celebra del 1 al 12 de octubre.

Fotografías: Archivo MUSEF.

Macheteros en San Borja 1



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 2:18.
Duración original: 6:25.
Arch. sonoro: 06570_0994_01_04_A 1

Música de macheteros (instrumental): flauta traversa y tambor.

Es probable que, en la fiesta patronal de San Borja en honor a San Francisco de San Borja en 1988, se hayan registrado una serie de piezas musicales de la danza de los Macheteros. El investigador, después de describir un poco la danza, pasa a grabar en primer plano las piezas musicales.

La estructura musical de la pieza es: AA BB AA BB (esta estructura se repite varias veces hasta que termina la interpretación).

Macheteros en San Borja 2



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 2:18.
Duración original: 9:42.
Arch. sonoro: 06570_0994_01_04_B 1

Música de macheteros (instrumental): flauta traversa y tambor. Presenta dos piezas musicales:

1) Continuando con los registros durante la probable fiesta de San Borja, se registró la música de la danza de los Macheteros en 1988. Esta pieza tiene como forma musical la siguiente: Intro AA BB AA BB (Da capo).

2) A partir del minuto 05:30, la pieza cambia a otra melodía. En esta ocasión, la flauta interpreta octavas agudas. Según el registro, se utiliza una flauta dulce de plástico, posiblemente como alternativa al antiguo "fifano" o flauta de hueso de bato. Su forma musical es: AAA BB BB.

Macheteros con flauta de caña en San Borja 1988



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 2:18.
Duración original: 2:45.
Arch. sonoro: 06570_0994_01_04_B 2

Posible marcha de macheteros (instrumental): flauta traversa y tambor.

En 1988, en San Borja, se registraron piezas musicales de la danza de los Macheteros. Según el propio registro, una de estas piezas se interpreta con una flauta de caña. La forma musical de esta pieza en particular es la siguiente: AA AA BB CC BB, seguida de un Da capo, lo que implica que se repite desde el principio.

CATÁLOGO 4

MOLLO



Departamento: La Paz.
Provincia: Muñecas.
Municipio: Chuma.
Localidad (comunidad): Mollo Grande.
Latitud: -15,5240582
Longitud: -68,8088099
Altitud: 3.081 msnm.
Nro de archivos sonoros de la misión: 4.
No de archivos sonoros utilizados: 2.







La provincia Muñecas está dividida en tres secciones municipales. La capital de la segunda sección, es Ayata con Camata como único cantón. En el cantón Ayata se encuentra la comunidad de Mollo Grande (Quispe, 2008).

La comunidad de Mollo Grande es una población quechua, que actualmente reivindica su identidad como Cultura Iskanwaya. Por otro lado, indicar que la única hacienda construida pertenece a la familia Ponce Sanjinés, dichas propiedades han sido revertidas a la comunidad (Gutiérrez Condori y Gutiérrez Condori, 2017).

El origen del nombre de la comunidad viene de las palabras quechuas *athun mullu*, cuya significación estaría en relación a piedras, huesos colorados y collares, lo que coincide con los collares *mullu wuallka*, que son collares que portan actualmente los músicos y danzantes *Quena Mollo*.

El 30 de julio y el 1 de agosto de 1987, un grupo de investigadores del MUSEF, realiza un trabajo de campo sobre la fiesta de la comunidad Mollo, llamada Octava de Santiago.

Lo que destaca musicalmente de este registro sonoro, ahora custodiado por el MUSEF, es el repertorio de la *Quena Mollo* y otros instrumentos que tiene una sonoridad bastante particular y contemplativa (Quispe, 2008).

Fotografías: Archivo MUSEF.

Kambraya



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 2:33.
Duración original: 6:53.
Arch. sonoro: 09942_0396_01_02_B 1

C*onjunto Kambraya*: Tropas de aerófonos verticales tipo *pinkillu*, *pututu* y membranófono.

De la zona de Teñería de Mollo con el baile *Kambraya*. Entran con quena-mollo, el tempo es lento y contemplativo, además de un *pututo*. Es una danza que se baila en Todos Santos. El *pututu* es de *tuquru*, y una estrella de campana está armado con hueso de burro. La forma musical es la siguiente: AA B AA B (Da Capo).

***Sikuri* en Mollo**



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 2:33.
Duración original: 9:36.
Arch. sonoro: 09942_0396_01_02_B 2

Sikuri: Tropa de *siku* y bombos.

Suenan *sikuri* con bombos bien marcados, la sonoridad evoca una *marcha* seguido de un *wayñu*.

Se toca en julio, en la fiesta de Santiago, y en la fiesta de Concepción en diciembre. El baile es con la ropa típica de Mollo.

Primera pieza: AA BB CC   Segunda pieza: AA BB CC

***Qina qina* (quena–quena) Mollo 1**



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 1:55.
Duración original: 1:55.
Arch. sonoro: 09942_0396_01_02_B 4

Qina qina Mullu: Tropa de quenas.

Las quenas suenan lentas, como un aire melancólico. Como la mayoría de las piezas musicales de la quena mollo, son altamente contemplativas.

***Qina qina* (quena–quena) Mollo 2**



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 2:33.
Duración original: 3:49.
Arch. sonoro: 09943_0396_02_02_B 1

Qina qina Mullu: Tropa de quenas y canto de mujeres.

Esta quena-mollo, se interpreta en Catacatana, comunidad que se encuentra a cuatro horas de caminata del centro Mollo. Se escucha el canto de las mujeres y se menciona el nombre de los organizadores.

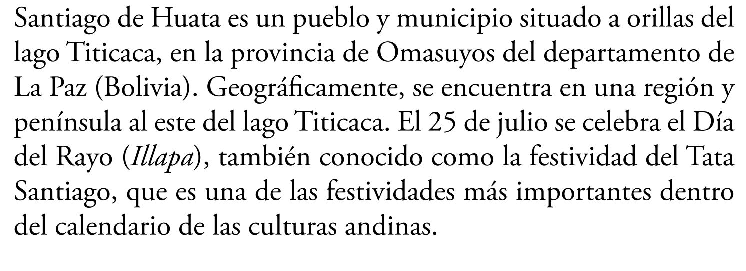
CATÁLOGO 5

SANTIAGO DE HUATA



Departamento: La Paz.
Provincia: Omasuyos.
Municipio: Santiago de Huata.
Localidad (comunidad): Santiago de Huata.
Latitud: -16,0566476
Longitud: -68,816602
Altitud: 3850 msnm.
Nro. de archivos sonoros de la misión: 6.
Nro. de archivos sonoros utilizados: 2.





Santiago de Huata es un pueblo y municipio situado a orillas del lago Titicaca, en la provincia de Omasuyos del departamento de La Paz (Bolivia). Geográficamente, se encuentra en una región y península al este del lago Titicaca. El 25 de julio se celebra el Día del Rayo (*Illapa*), también conocido como la festividad del Tata Santiago, que es una de las festividades más importantes dentro del calendario de las culturas andinas.

Entre el 24 y 25 de julio de 1990, como parte del proyecto *Misiones del MUSEF*, se realizó un trabajo de campo en Santiago de Huata para documentar la festividad en honor al Tata Santiago. En ese año en particular, se observó que la celebración en el pueblo de Santiago de Huata estaba disminuyendo. Una de las razones mencionadas por Manuel Chura, secretario general de la comunidad de Chaicoroma, fue la distancia. Según él, era más conveniente realizar la fiesta en sus propias comunidades, ya que el traje utilizado durante la festividad era pesado de transportar. Además, sentían cierto desprecio por parte de los vecinos del pueblo, quienes no los recibían de manera favorable, a pesar de que su festividad principal era el 8 de septiembre.



En el caso específico de Santiago de Huata, es común que la festividad del 25 de julio haya disminuido. Esto se debe principalmente a dos razones: la crisis económica que ha afectado la participación de las demás comunidades y el hecho de que estas comunidades ahora realicen la festividad en sus propios territorios, incluso construyendo sus propias capillas. Estos dos factores están interrelacionados, ya que ha habido tensiones entre las comunidades y el pueblo. Algunas comunidades no se sienten bien recibidas, lo cual desmotiva el esfuerzo de trasladarse hasta el pueblo, especialmente considerando la dificultad para encontrar alojamiento.



Durante este trabajo de campo, se registraron una serie de repertorios musicales interpretados con quena-quena, y también se recogió el testimonio de doña María Callisaya, una persona de la tercera edad, quien compartió su experiencia como pasante de la festividad.

Fotografías: Archivo MUSEF.

Qina qina (quena–quena) del recuerdo



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 2:01.
Duración original: 5:20.
Arch. sonoro: 07601_1406_01_03_A 1

Tropa de *Qina qina* (quena-quena): quenas y *wankara* (percusión).

En 1990, en la fiesta del Tata Santiago, se interpreta una pieza de *Qina qina* (quena-quena). La pieza es de un solo motivo musical que se repite varias veces hasta que termina la interpretación.

CATÁLOGO 6

DESAGUADERO



Departamento: La Paz.
Provincia: Ingavi.
Municipio: Desaguadero.
Localidad: Desaguadero.
Latitud: -16,5661725
Longitud: -69,0357065
Altitud: 3.828 msnm.
Nro. de archivos sonoros de la misión: 10.
Nro. de archivos sonoros utilizados: 1.







El municipio de Desaguadero está ubicado en la frontera entre Perú y Bolivia, en el noroeste de la provincia Ingavi del departamento de La Paz. Se encuentra a 112 km de la ciudad de La Paz. Este municipio fue creado en 1961 y está compuesto por 12 comunidades.

El 17 de abril de 1987, un grupo de estudiantes de la UMSA realizó un trabajo de campo en Desaguadero como parte del proyecto *Misiones del MUSEF*. Esto ocurrió poco tiempo después de una de las peores inundaciones en el municipio, que se estima cubrió unas 46.000 hectáreas y causó importantes pérdidas económicas (UNEP, 1996). El objetivo de esta misión fue investigar las percepciones de los habitantes de las comunidades afectadas y evaluar los impactos de la inundación en ese momento.

Gran parte de los archivos sonoros de la misión consisten en entrevistas que recogen las percepciones y experiencias de las personas después del desastre natural. En estas entrevistas, se lamentan por las pérdidas sufridas y algunas de ellas son narradas con sollozos. Entre las pérdidas y daños más significativos se encuentran la inundación de la iglesia, la escuela y las casas, que resultaron gravemente afectadas.

A pesar de la situación, y quizás sorprendiendo a los investigadores, un grupo de músicos *phusiri* tocó una serie de piezas musicales con quena-quena (*qina qina*). Dadas las circunstancias, podríamos decir que la música es un lenguaje complejo que, a pesar de la tristeza por las pérdidas, probablemente cumple funciones sociales y no puede separarse de la vida misma. Está presente en todo momento y aún más en momentos de crisis.

Fotografías: Archivo MUSEF.

Desastre natural y tropa de quena-quena (*qina qina*) 1



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 2:28.
Duración original: 4:02.
Arch. sonoro: 05674_0670_02_03_B 2

Tropa de quena-quena (instrumental): quenas y *wancaras.*

En Desaguadero en 1987, tras una de las peores inundaciones en el lugar, una tropa de quena-quena (*qina qina*) interpreta una serie de piezas musicales. En esa ocasión se interpretaron cuatro piezas musicales. La primera pieza musical tiene como forma musical: AA BB y CC.

Desastre natural y tropa de quena-quena (*qina qina*) 2



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 2:28.
Duración original: 3:44.
Arch. sonoro: 05674_0670_02_03_B 3

Tropa de quena-quena (instrumental): quenas y *wankaras.*

Esta segunda pieza, tiene como forma musical: AA BB y CC.

Desastre natural y tropa de quena-quena (*qina qina*) 3



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 2:28.
Duración original: 4:02.
Arch. sonoro: 05674_0670_02_03_B 4

Tropa de quena-quena (instrumental): quenas y *wankaras.*

Esta tercera pieza tiene como forma musical: AA BB y CC.

CATÁLOGO 7

BOMBORI



Departamento: Potosí.
Provincia: Chayanta.
Municipio: Colquechaca.
Localidad (comunidad): Pumpuri.
Latitud: -18.699667 (de Colquechaca)
Longitud: -66.006224 (de Colquechaca)
Altitud: 4173 msnm.
Nro. de archivos sonoros de la misión: 6.
Nro. de archivos sonoros utilizados: 1.







Colquechaca (del quechua: "Puente de plata") es una pequeña ciudad y municipio de Bolivia, capital de la provincia de Chayanta del departamento de Potosí, a una distancia de 171 km al norte de la ciudad, está situada a una altura de 4,173 metros sobre el nivel del mar.

La comunidad de Pumpuri se encuentra cerca de las faldas del cerro de Puncuri, en el Altiplano potosino, dentro del municipio de Colquechaca. El nombre de Pumpuri proviene de un vocablo quechua que hace referencia al sonido de los truenos y rayos al caer: *pum, pum*. Sonoramente fue modificándose hasta alcanzar su última variación: Bombori (Suárez, 2015).

En esta comunidad se encuentra el Tata Bombori. La celebración de su fiesta es conocida como una de las más grandes del país a la que acuden peregrinos bolivianos y extranjeros. Es la celebración por excelencia de los yatiris, muchos de ellos elegidos por el rayo. La figura del apóstol sincretiza la creencia católica con la deidad andina Illapa (rayo, trueno y lluvia). A él acuden "los que saben" para recibir su gracia para todo el año (Candela, 2014).

El 25 de julio de 1988, el MUSEF realiza un trabajo de campo en la comunidad de Pumpuri para registrar la fiesta del Tata Bombori, un santo conocido por dar salud, que además se le atribuye la característica de ser "borrachito", de ahí que en sus fiestas "bien se toman", según las propias voces en el archivo sonoro. También se señala la importancia de tenerle fe solo a este santo, y no ir con "dos corazones", ya que la lealtad para el santo es importante.

Fotografías: Archivo MUSEF.

Canto y charango 1



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 2:32.
Duración original: 5:29.
Arch. sonoro: 06575_0995_02_03_A 2

Wayñu: voz masculina y charango.

Cantada en quechua por una voz masculina. Se tienen dos piezas musicales:

1) Forma musical: Introducción con charango y AA AA (con voz). Esta estructura se repite varias veces.

2) Forma musical: AA AA AA AA AA, todo cantado y acompañado con charango. Es otro temple (afinación).

Canto y charango 2



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 2:33.
Duración original: 2:51.
Arch. sonoro: 06575_0995_02_03_A 3

Wayñu: voz masculina y femenina, acompañada de charango.

Cantada en quechua, con la voz masculina que inicia y luego acompañada en coro por varias voces femeninas, esta pieza repite un motivo musical varias veces.

Su forma musical es un solo motivo, cantado primero por la voz masculina, y después por las voces femeninas acompañadas por charango.

Cueca



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 2:33.
Duración original: 6:10.
Arch. sonoro: 06575_0995_02_03_A 1

Cueca: voz masculina, trompeta y acordeón.

Según se expresa en los archivos sonoros, esta pieza musical es interpretada por los "mestizos" o "vecinos" del pueblo, quienes aún se distinguen de aquellos a quienes ellos llaman la "indiada". Inicia con una cueca y un fragmento de huayño. En la cueca se intercala entre la melodía interpretada por la trompeta y luego por la voz, acompañada por el acordeón.

CATÁLOGO 8

ROSARIO DEL INGRE



Departamento: Chuquisaca.
Provincia: Hernando Siles.
Municipio: Huacareta.
Localidad (comunidad): Rosario del Ingre.
Latitud: -20,5836422
Longitud: -63,8937377
Altitud: 917 msnm.
Nro. de archivos sonoros de la misión: 10.
Nro. de archivos sonoros utilizados: 4.

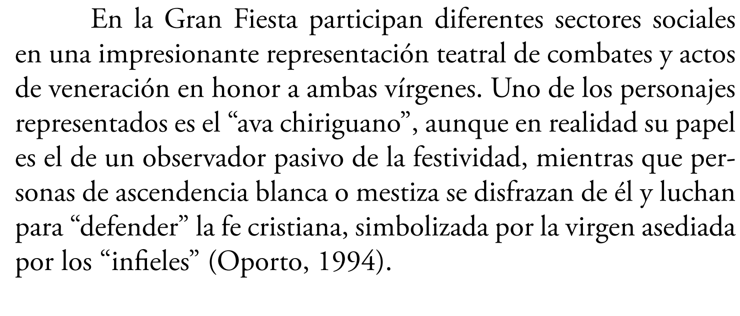






Rosario del Ingre es una localidad situada en los Valles interandinos de Bolivia. Pertenece al municipio de Huacareta, en la provincia Hernando Siles, en el departamento de Chuquisaca, al sur del país. El pueblo se encuentra en la ribera oeste del río Ingre.

En esta localidad se celebra la Fiesta Grande cada 8 de octubre, que tiene dos motivaciones principales: la primera es en honor a la Virgen del Rosario y la segunda a la Virgen de Guadalupe. Según Oporto (1994), esta festividad solía tener lugar en dos fechas, el 25 de julio y el 8 de octubre. En aquel entonces, los participantes se trasladaban en caravana hasta Entre Ríos (Tarija), cruzando el temible río Pilcomayo. Debido a la larga travesía, las dificultades para cuidar el ganado y las propiedades, en 1940 se decidió trasladar ambas festividades a Rosario del Ingre.



En la Gran Fiesta participan diferentes sectores sociales en una impresionante representación teatral de combates y actos de veneración en honor a ambas vírgenes. Uno de los personajes representados es el "ava chiriguano", aunque en realidad su papel es el de un observador pasivo de la festividad, mientras que personas de ascendencia blanca o mestiza se disfrazan de él y luchan para "defender" la fe cristiana, simbolizada por la virgen asediada por los "infieles" (Oporto, 1994).

Entre el 7 y 8 de octubre de 1991, Luis Oporto Ordóñez llevó a cabo un trabajo de campo en Rosario del Ingre como parte del proyecto *Misiones del MUSEF*. Durante ese periodo, realizó una serie de registros sonoros relacionados con la fiesta patronal en honor a las dos vírgenes, la Virgen del Rosario y la Virgen de Guadalupe.

Entre los registros sonoro-musicales, se destacan las típicas chacareras del lugar, bandas de bronce que tocan para amenizar matrimonios y bautizos, características de la Fiesta Grande, así como el canto a capela de una persona mayor entonando una chacarera.

Fotografías: Archivo MUSEF.

Matrimonio en la fiesta de Rosario del Ingre



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 1:29.
Duración original: 1:29.
Arch. sonoro: 08043_1444_02_05_B 1

Banda de metal o bronce: trompetas, barítonos, tubas, tambor y bombo.

La banda toca una pieza matrimonial para los recién casados. Es habitual que durante la fiesta patronal de Rosario del Ingre, se den varios matrimonios y bautizos a la vez, se dice que así estarían recibiendo la bendición de las vírgenes. La pieza musical tiene una sola melodía separada en tres partes: A, B y Coda, que se repite dos veces, primero interpretada por las trompetas y después por los barítonos.

Chacarera en Rosario del Ingre 1



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 2:25.
Duración original: 2:25.
Arch. sonoro: 08044_1554_03_05_A 1

Chacarera instrumental: violín, guitarra, y bombo legüero.

Se interpreta una chacarera típica del Chaco boliviano-argentino, con los toques de Rosario del Ingre. Este es un género que se lo ha catalogado como criollo-mestizo, y tiene como instrumentos principales el violín, la guitarra, y el bombo legüero. La pieza en particular tiene un motivo desarrollado en dos partes: A y B, en la primera parte es interpretada varias veces al unísono con ciertas variantes, y en la segunda parte se toca armonizada en terceras y cuartas dando la sensación de que se está en la parte B.

Cueca chaqueña en Rosario del Ingre



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 2:29.
Duración original: 3:02.
Arch. sonoro: 08045_1444_04_05_B 1

Cueca instrumental: violín, guitarra, y bombo legüero.

Esta chacarera, tiene como forma musical: Introducción, parte A (a, b y b1), parte B (a, a1, a1), parte A (a, b y b1). Después se vuelve a repetir toda la pieza musical.

Canto chaqueño a capela



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 0:36.
Duración original: 0:36.
Arch. sonoro: 08046_1444_05_05_A 1

Canto chaqueño: voz a capela.

Es una sola frase repetida dos veces. El tipo de canto es con falsetes al estilo chaqueño (el intérprete en estado de ebriedad).

CATÁLOGO 9

TARIJA



Departamento: Tarija.
Provincia: Cercado.
Municipio: Tarija.
Localidad (comunidad): Tarija.
Latitud: -21,521888
Longitud: -64,7254305
Altitud: 1.834 msnm.
Nro. de archivos sonoros de la misión: 7.
Nro. de archivos sonoros utilizados: 3.



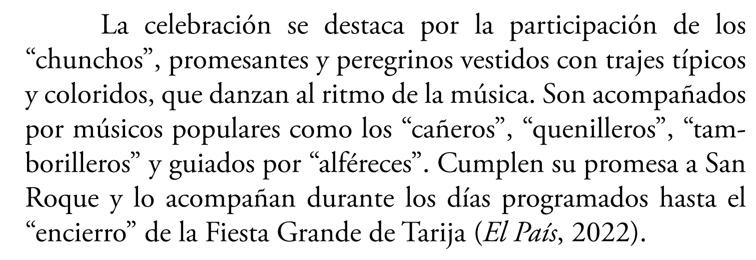




Tarija es la capital y la ciudad más poblada de la provincia Cercado y del departamento de Tarija. Fue fundada con el nombre de Villa de San Bernardo de la Frontera de Tarija. Se encuentra situada en los Valles bajos, a una altitud de 1.834 metros sobre el nivel del mar, entre el río Nuevo Guadalquivir.

La Fiesta Grande de Tarija se lleva a cabo en la ciudad del mismo nombre, al sureste de Bolivia. Se celebra todos los años durante agosto y septiembre, y cuenta con una serie de procesiones religiosas, festivales de música, bailes, competiciones y fuegos artificiales en honor a San Roque.

La fiesta comienza oficialmente el 16 de agosto, cuando los promesantes inician sus oraciones y reflexiones. Se populariza a partir del primer domingo de septiembre y continúa con la octava el segundo domingo del mismo mes. Concluye con una multitudinaria procesión el martes de encierro.



La celebración se destaca por la participación de los "chunchos", promesantes y peregrinos vestidos con trajes típicos y coloridos, que danzan al ritmo de la música. Son acompañados por músicos populares como los "cañeros", "quenilleros", "tamborilleros" y guiados por "alféreces". Cumplen su promesa a San Roque y lo acompañan durante los días programados hasta el "encierro" de la Fiesta Grande de Tarija (*El País*, 2022).

El 9 de septiembre de 1989, el MUSEF realiza un trabajo de campo en la ciudad de Tarija durante la fiesta de San Roque, la festividad más importante del departamento de Tarija. Los principales protagonistas de esta fiesta son los chunchos, acompañados por músicos, maestros de pirotecnia y alojeras (preparadoras de una especie de chicha).

Según las diversas entrevistas recogidas, una de las virtudes atribuidas a San Roque es la de otorgar salud, y la mayoría de los promesantes cumplen anualmente con la condición de mantener una buena salud.

Fotografías: Archivo MUSEF.

Quenilla de San Roque Tarija



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 2:33.
Duración original: 4:28.
Arch. sonoro: 07267_1296_01_04_B 1

Quenilla, caja y flechas.

Esta pieza está constituida por una quenilla melódica, acompañado de caja y de fondo se encucha el chasquido de las "flechas" un idiófono que utilizan los "chuchos" para marcar el paso (Gutiérrez Condori y Gutiérrez Condori, 2017: 278-279). La percusión está en 6/8, y con una rítmica sumamente estable. La forma musical es la siguiente: AA BB CC.

Cañeros en San Roque Tarija



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 1:14.
Duración original: 1:14.
Arch. sonoro: 07268_1296_02_04_A 1

Cañeros que ejecutan la caña.

Esta pieza se constituye por una caña (instrumento de soplo directo que consta de una cañahueca y un pabellón). Lo particular de esta interpretación, es que hay un motivo "A" que se repite varias veces, y después cambia a otro motivo "B" que también se repite varias veces. La melodía consta de 3 notas.

El encierro de Patrono



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 2:33.
Duración original: 17:59.
Arch. sonoro: 07268_1296_02_04_A 4

Despedida del Santo Patrono: quenilla, caja (y flechas), y coro de voces mayoritariamente masculinas (con pocas voces femeninas perceptibles).

Esta despedida del Santo Patrono, conocida como "encierro", es un momento lleno de fe y emotividad, en el cual se demuestra devoción por el santo patrón a través del canto. La interpretación se alterna entre la quenilla y la caja (flechas), luego, con la misma melodía, se entona al unísono la letra de la despedida por el coro de voces. La forma musical se repite intercalando entre la quenilla y el unísono de las voces.

CATÁLOGO 10

TAPIETÉ



Departamento: Tarija.
Provincia: Gran Chaco.
Municipio: Villamontes.
Localidad (comunidad): Samaihuate.
Latitud: -21,8121887
Longitud: -62,867901
Altitud: 277 msnm.
Nro. de archivos sonoros de la misión: 33.
Nro. de archivos sonoros utilizados: 5.







Villamontes es un municipio ubicado en el sur del departamento de Tarija, dentro de la provincia del Gran Chaco, que forma parte de la primera región autónoma de Bolivia. Las principales actividades económicas de la región son la ganadería, la pesca y la industria petrolera.

Dentro de Villamontes se encuentra la localidad de Samaihuate, que es un centro de referencia para los tapieté de Bolivia, quienes encuentran trabajo allí y regresan después de excursiones al interior del Chaco o de la pesca. La región habitada por el pueblo tapieté es conocida como Chaco Boreal, abarcando territorios de Bolivia, Paraguay y Argentina. Su hábitat original se encuentra cerca del río Pilcomayo y se extiende al interior del Chaco en épocas de escasez de pesca.

En 2000, por a las luchas emprendidas por su organización y la CIDOB, los tapieté se convirtieron en el primer pueblo indígena en contar con una TCO (Tierra Comunitaria de Origen) debidamente saneada, que abarca una extensión de 21.840 hectáreas. Sin embargo, Samaihuate y Cutaiqui quedaron fuera de los límites de esta TCO (Biblioteca Virtual de Pueblos Indígenas).

En noviembre de 1991, el MUSEF llevó a cabo un trabajo de campo en la localidad de Samaihuate como parte del proyecto *Misiones del MUSEF*. El principal objetivo de este trabajo era adquirir artesanías para exhibirlas en la RAE de 1992. Los tapieté recibieron a los investigadores de manera amigable y accedieron a compartir parte de su vida. Durante las conversaciones expresaron algunas demandas, entre las cuales se encontraban disputas de tierras con los "criollos". En este sentido, la expansión de las haciendas después de la Guerra del Chaco los habría dejado en una situación de mayor vulnerabilidad. También expresaron demandas en relación a la educación, la salud y la obtención de registros y carnets.

Durante este trabajo de campo se realizaron registros de material sonoro-musical, como el canto de un niño tapieté sobre los animales y su relación intrínseca con el origen del hombre, los cantos de un joven tapieté interpretando canciones chaqueñas como muestra de apropiaciones culturales, el canto de un chamán weenhayek (referido como mataco en los registros) y la interpretación de un instrumento de cuerda relacionado con los movimientos del tucán.

Fotografías: Archivo MUSEF.

La chiva sin chivo



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 0:31.
Duración original: 0:31.
Arch. sonoro: 10081_0437_11_17_A 2

Isidoro, un joven tapieté de 19 años, es coplero. El registro es una de las tantas coplas que se registra. Él menciona que aprendió en las "chupas y las jodas". La copla lleva de titulo "Una chiva sin chivo".

Canto de niño tapieté



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 0:59.
Duración original: 0:59.
Arch. sonoro: 10084_0437_14_17_A 1

Un niño tapieté canta una canción que aprendió de la abuela. Esta hace referencia a que en un pasado "todos eran animales", lo que muestra estrechas relaciones entre humanos y no-humanos.

"Cómo camina el tucán"



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 1:39.
Duración original:1:39.
Arch. sonoro: 10083_0437_13_17_A 2

Juan Casaque, chamán weenhayek (referido como mataco en los registros), interpreta una pieza musical instrumental que escenifica a nivel sonoro cómo caminaba el tucán. Utiliza un instrumento pulsado llamado "trompa" que emplea la boca como caja de resonancia, donde la respiración hacen parte de la sonoridad de la pieza musical.

Canto chamánico weenhayek 1



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 1:29.
Duración original: 1:29.
Arch. sonoro: 10083_0437_13_17_B 3

Juan Casaque, chamán weenhayek (referido como mataco en los registros), interpreta una canción a pedido de los investigadores del Musef. En los registros se menciona que es de los "últimos brujos mataco", y que dentro los tapieté, ya no habían.

Canto chamánico weenhayek 2



Formato audio: mp3.
Duración del fragmento: 0:29.
Duración original: 1:29.
Arch. sonoro: 10083_0437_13_17_A 5

Juan Casaque, chamán weenhayek (referido como mataco en los registros), interpreta una canción a pedido de los investigadores del Musef. En los registros se menciona que es de los "últimos brujos mataco", y que dentro los tapieté, ya no había brujos.

BIBLIOGRAFÍA

AMADO, Donato.

2017. *El estandarte real y la mascapaycha. Historia de la una institución inca colonial*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial. Lima, Perú.

ACADEMIA DIPLOMÁTICA DE BOLIVIA.

2009. *Aprendiendo nuevos protocolos: El* akhulli. *La hoja de coca en la diplomacia de los pueblos*. Estado Plurinacional de Bolivia, Ministerio de Relaciones Exteriores, Viceministerio de Comercio Exterior e Integración. La Paz, Bolivia.

ARNOLD, Denise y Elvira ESPEJO.

2013. *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. Gama Azul Impresores & Editores. La Paz, Bolivia.

ARNOLD, Denise, Elvira ESPEJO y Luis MAIDANA.

2013. *Tejiendo la vida. La colección textil del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción*. Museo Nacional de Etnografía y Folklore, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. La Paz, Bolivia.

ARNOLD, Denise y Juan de Dios YAPITA.

1998. *Río de vellón, río de canto: Cantar a los animales, una poética andina de la creación*. Instituto de Lengua y Cultura Aymara, Hisbol. La Paz, Bolivia.

BALLIVIÁN, Miguel.

2012. *La saya afroboliviana: un espacio comunitario afrocentrico e intercultutal de enseñanza y aprendizaje.* Tesis de maestría en Educación Intercultural Bilingüe, Universidad Mayor de San Simón. Cochabamba, Bolivia.

BARRIENTOS, Alejandro, Mariela SILVA y TALLER B [Antropología Amazónica-Chaco Platense, Universidad Mayor de San Andrés].

2017. "Flautas y timbales: Apuntes críticos sobre patrimonio cultural desde la vida social de los instrumentos musicales en la TCO Mosetén". En: *Textos* Antropológicos, vol. 18, núm. 1: 67-84.

BAUMANN, Max Peter.

1985. "The kantu ensemble of the kallawaya at Charazani (Bolivia)". En: *Yearbook for Traditional Music International Council for Traditional Music*, vol. 17: 146-166.

BEHOTEGUY, Gabriela y Néstor CALLE.

2022. "Lo que está afuera y lo que está adentro: crianza de papa en la comunidad Sullkatiti Lawaqullu". En: *UYWAY-UYWANA: Crianza mutua para la vida*. Museo Nacional de Etnografía y Folklore, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. La Paz, Bolivia.

BEJARANO, Juan.

2017. *Inventario razonado de instrumentos musicales de la América prehispánica en dos coleccioens de la ciudad de Valladolid*. Tesis de licenciatura, carrera de Historia y Ciencias de la Música, Universidad de Valladolid. Valladolid, España.

BELLENGER, Xavier.

2018. Pueblo uru chipaya. Grabaciones en vivo de Santa Ana de Chipaya (1978). Publicado en el marco del 70° aniversario del Instituto Francés de Estudios Andinos. IFEA. Lima, Perú.

2007. *El espacio musical andino. Modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y en la región del lago Titicaca*. Instituto Francés de Estudios Andinos. Lima, Perú.

BERTONIO, P. Ludovico.

1993 (1612). *Transcripción del Vocabulario de la Lengua Aymara*. Editado por Radio San Gabriel, Instituto Radiofónico de Promoción Aymara. La Paz, Bolivia.

BÓRMIDA, Marcelo

1978. "Ayoreo Miths". En: *Latin Amerizan Indian Literatures*, vol. 2, núm. 1: 1-13.

BIBLIOTECA VIRTUAL DE PUEBLOS INDÍGENAS.

s.f. "Pacahuara". http://pueblosindigenas.bvsp.org.bo/ (consultado el 12 de diciembre 2022).

s.f. "Tapieté". http://pueblosindigenas.bvsp.org.bo/ (consultado el 4 de enero 2023).

CENTRAL AYOREA NATIVA DEL ORIENTE BOLIVIANO (CANOB).

2005. *Ayoreodes. Cucha porade iode iji dajudie je aja pipesudode iji poridie.* (*Lo que hacemos con nuestras manos en garabata y madera*). Editorial CANOB. Santa Cruz, Bolivia.

CANQUI, Freddy y Eddy MORALES.

2009. *Conocimiento Local en el Cultivo de la Papa*. Promoción e Investigación de Productos Andinos-Fundación PROINPA. Cochabamba, Bolivia.

CARRIÓN, Jorge.

2023. *Instrucciones para escuchar el siglo XXI (Episodio 1).* Ecos [Podcast]. https://www.podiumpodcast.com/ (consultado el 17 de febrero de 2023).

CARTER, William E. y Mauricio MAMANI.
1989 [1985]. *Irpa Chico. Individuo y comunidad en la Cultura Aymara.* Editorial Juventud. La Paz, Bolivia.
1986. *Coca en Bolivia*. Librería Editorial Juventud. La Paz, Bolivia.

CAVOUR, Ernesto.
2010 [1994]. *Instrumentos musicales de Bolivia.* Producciones CIMA. La Paz, Bolivia.
2001 [1980]. *El charango. Su vida, costumbres y desventuras.* Producciones CIMA. La Paz, Bolivia.

Centro de Investigaciones en Antropología Filosófica y Cultural (CIAFIC).
2005. *Archivos. Departamento de Antropología Cultural.* Ediciones del Centro de Antropología Filosófica y Cultural de la Asociación Argentina de Cultura. Buenos Aires, Argentina.

CIVALLERO, Edgardo.
2021a. *Flautas de pan del oriente boliviano.* Wayrachi editora. Bogotá, Colombia.
2021b. *Caparazones de tortuga en la música tradicional latinoamericana.* Wayrachi editora. Bogotá, Colombia.
2017a. *Quenas.* Wayrachi editora. Bogotá, Colombia.
2017b. *Pinkillos, un acercamiento inicial.* Wayrachi editora. Bogotá, Colombia.
2016a. *Instrumentos musicales de los chiquitano.* Wayrachi editora. Bogotá, Colombia.
2016b. *Instrumentos musicales de los ava.* Wayrachi editora. Bogotá, Colombia.
2016c. *Violines tradicionales de América Latina*. Wayrachi editora. Bogotá, Colombia.
2008. "Pututus, quepas y bocinas. Bramidos a lo largo de los Andes". En: *Culturas populares. Revista electrónica*, vol. 6:1-27.

COMANDO GENERAL DEL EJÉRCITO (CGE).
2001. *Trabajo de investigación: Música autóctona del departamento de Pando*. Oficial convocado OPIA. Mecanografiado en posesión de la biblioteca MUSEF. La Paz, Bolivia.

COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS.
s.f. "Comunidades cautivas: situación del pueblo indígena guaraní y formas contemporáneas de esclavitud en el Chaco de Bolivia". Comisión Interamericana de Derechos Humanos.http://www.cidh.oas.org/countryrep/ComunidadesCautivas/cautivasiv.sp.htm (consultado el 24 de marzo de 2023).

CHAVARRÍA, Edgar.
2007. *Caral: Génesis de la civilización en America, sabidurías ancestrales y prospectivas para el mundo*. Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología. Guadalajara, México. https://cdsa.aacademica.org/ (consultado el 9 de febrero de 2023).

DE MUNTER, Koen.
2016. "Ontología relacional y Cosmopraxis, desde Los Andes: Visitar y conmemorar entre familias aymara". En: *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, vol. 48, núm. 4: 629-44.

DE ROODT, Adolfo.
2016. "Una imagen vale más que mil palabras". En: *Acta toxicológica argentina*, vol. 24, núm. 1: 1-1.

D'HARCOURT, Raúl y Marguerite D'HARCOURT.
1990. *La música de los incas y sus supervivencias*. Occidental Petroleum Corporation of Peru. Ayacucho, Perú.

DÍEZ ASTETETE, Álvaro y David MURILLO.
1998. *Pueblos Indígenas de Tierras Bajas. Características Principales*. Ministerio de Desarrollo Sostenible y Planificación. Viceministerio de Asuntos Indígenas y Pueblos Originarios, Programa Indígena-PNUD. La Paz, Bolivia.

EDUCA.
2023. "Instrumentos Folklóricos de Bolivia". https://www.educa.com.bo/ (consultado el 30 de marzo de 2023).

EDUCA BOLIVIA.
2021. *6to de primaria. #Lengua originaria guaraní-instrumentos musicales. Profesor: Alex Zacarías*. YouTube. https://fb.watch/k13TR-BEYiY/ (consultado el 20 de abril de 2023).

EL PAÍS.
2022. "El Encierro de San Roque: Apuntes en evolución de una fiesta popular. 13 de septiembre". La Paz, Bolivia. Disponible en: https://elpais.bo/ (consultado el 10 de marzo 2023).

ESCOBAR, Arturo.
2014. *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre el desarrollo territorial y diferencia*. Ediciones UNAULA. Medellín, Colombia.

EYZAGUIRRE, Milton.
2021. "*Wayranaka*, los juegos recios del viento". En: *EXPRESIONES. Lenguajes y poéticas*. Museo Nacional de Etnografía y Folklore/ Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. La Paz, Bolivia.

2019. "Bragas poderosas, peligrosas y amorosas". En: Vistiendo memorias. Museo Nacional de Etnografía y Folklore. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. La Paz, Bolivia.

EYZAGUIRRE, Milton y Elvira ESPEJO.

2021. "Guion Museológico. Expresiones: Lenguajes y poéticas". En: EXPRESIONES. Lenguajes y poéticas. Museo Nacional de Etnografía y Folklore, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. La Paz, Bolivia.

FERNÁNDEZ, Gerardo.

2006. "*Apxatas* de difuntos en el Altiplano aymara de Bolivia". En: Revista española de antropología americana, vol. 36: 165-82.

FÉRNÁNDEZ, María Soledad.

2016. *Alianzas de metal. La colección de minería y metales del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción*. Museo Nacional de Etnografía y Folklore, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. La Paz, Bolivia.

FISCHERMAN, Bernd.

2005. "La fiesta de la Asojna o el cambio de estaciones entre los ayoréode del Chaco Boreal". En: Suplemento Antropológico, vol. 40, núm. 1: 391-450.

GARCÍA, Miguel.

2020. "Todo es archivo en la web. Reflexiones en torno a la búsqueda y descarga de música". En: Cuadernos de Documentación Multimedia (31):1-11. https://www.academia.edu/ (consultado el 23 de octubre de 2022).

2021. "El archivo (sonoro) como proceso". En: INDIANA, vol. 38, núm. 1: 243-255.

CANDELA, Gemma.

2014. "El tata de Bombori". *La Razón*, 3 de agosto. La Paz, Bolivia. Disponible en: https://www.la-razon.com/escape/2014/08/03/el-tata-de-bombori/ (consultado el 5 de mayo 2023).

GÉRARD, Arnaud.

2007. "Primera aproximación a la acústica de la *tarka*". En: Revista boliviana de física, vol. 13: 33-38.

2010. "*Tara y tarka* un sonido, un instrumento y dos causas (estudio organológico de la *tarka*)". En: Diablos tentadores y pinkillus embriagadores… en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en los Andes de Bolivia. Tomo 1. (editor Arnaud Gérard): 69-140. Fundación Fautapo, Universidad Autónoma Tomás Frías/ Plural Editores. La Paz, Bolivia.

GIONO, Guillermo.

1975. "Una aproximación al patrimonio musical de dos culturas peruanas: Nazca y mochica". En: Antiquitas, vols. 20 y 21: 8-26

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe.

1980 (1615). *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Tomo 1. Edición y prólogo F. Pease, Biblioteca Ayacucho. Caracas, Venezuela.

GUDEMOS, Mónica.

2013. "Mapa cultural de los instrumentos musicales y objetos sonoros de metal arqueológicos: idiófonos (Área Andina centro-meridional)". En: Revista Española de Antropología Americana, vol. 43, núm. 2: 579-597.

1998. *Campanas arqueológicas de metal del noroeste argentino*. Anales del Museo de América. FOMEC. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.

GUERRERO, María T.

2009. *El viaje ritual de la "estrella de ocho puntas" desde el Cuzco hasta Pasto en tiempos de los Incas*. Tesis de maestría, carrera de Historia del Arte. Universidad Nacional Autónoma de México. México DF, México.

GUTIÉRREZ, Ramiro.

2002. "Música, danza e instrumentos musicales entre los tapiete del Chaco Sudamericano". Editado por Walter Sánchez. En: La música en Bolivia, de la prehistoria a la actualidad: 145-167. Fundación Simón I. Patiño. Cochabamba, Bolivia.

GUTIÉRREZ, Ramiro y GUTIÉRREZ, Iván.

2017. *Diccionario enciclopédico de música y danzas tradicionales y folklóricas de Bolivia. Historia-Etnomusicología-Folklore.* Editorial Arte y Ciencia SRL. Oruro, Bolivia.

2009. *Música, danza y ritual en Bolivia: una aproximación a la cultura musical de los Andes, Tarija y el Chaco boliviano.* Fundación FAUTAPO. La Paz, Bolivia.

GRUSZCZYNSKA-ZIÓŁKOWSKA, Anna.

2013. *Detrás del silencio. La música en la cultura Nasca*. Fondo editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.

HACHMEYER, Sebastián.

2018. "El *qantu* y la musicoterapia en el contexto patrimonial *kallawaya*". En: Trans, revista transcultural de música, vols. 21 y 22: 1-26.

HORNBOSTEL, Erich von y Curt SACHS.

1914. "Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch". En: Zeitschrift für Ethnologie, vol. 46: 553-590.

HURTADO, Fernando.

2022. *Pertenencia, expropiación y reapropiación del espacio sonoro y musical de San Ignacio de Moxos, Beni.* En: Piedra de agua, vol. 10, núm. 29: 10-15.

Instituto Investigación Cultural para Educación (INDICEP).

2010. "El Carnaval en las comunidades aymaras del departamento de Oruro (1973)". En: *Diablos tentadores y* pinkillus *embriagadores… en la fiesta de* Anata/Phujllay. *Estudios de antropología musical del Carnaval en los Andes de Bolivia. Tomo 2*: 345-357. Universidad Autónoma Tomás Frías, FAUTAPO, Plural editores. Potosí, Bolivia.

JAIMES, Carla.

2015. *El poder de las plumas. Colección de arte plumario del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción.* Museo Nacional de Etnografía y Folklore, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. La Paz, Bolivia.

JANUSEK, John.

1993. "Nuevos datos sobre el significado de la producción y uso de instrumentos musicales en el estado de Tiwanaku". En: *Revista del Centro de Investigaciones Antropológicas Tiwanaku*, vol. 2, núm. 4: 9-47

LAIME, Teófilo.

2007. *Diccionario bilingüe. Iskay simipi yuyayk'ancha. Quechua- castellano, castellano-quechua*. https://futatraw.ourproject.org/ (desde 9 de octubre 2022 hasta 18 de marzo 2023).

LAYME, Félix.

2004 (1992). *Diccionario bilingüe. Aymara castellano- castellano aymara*. Consejo Educativo Aymara (CEA). La Paz, Bolivia.

LEIGUE, Luis.

1957. *El Iténez Salvaje*. Ministerio de Educación. Departamento de Arqueología, Etnografía y Folklore. La Paz, Bolivia.

LOZADA, Blithz.

2007. *Cosmovisión, historia y política en los Andes (volumen 8 de la colección "Maestría en historias andinas y amazónicas").* Producciones CIMA. La Paz, Bolivia.

MARCONETTO, María.

2015. "El Jaguar en Flor: Representaciones de plantas en la iconografía Aguada del noroeste argentino". En: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, vol. 20, núm. 1: 29-37.

MARTÍ, Josep.

2002. "Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión". En: *Trans. Revista Transcultural de Música*: vol. 6. https://www.sibetrans.com/ (consultado el 16 de mayo de 2023).

MARTÍNEZ, Rosalía.

2010. "La música y el *tata pujllay*: Carnaval entre los tarabuco (Bolivia)". Editado por Arnaud Gerault. En: *Diablos tentadores y pinkillos embriagadores*: 143-181. Plural. Universidad Autónoma Tomás Frías. La Paz, Bolivia.

MERLEAU-PONTY, Maurice.

1957. *Fenomenología de la percepción*. Fondo de Cultura Económica México DF, México.

METRAUX, Alfredo.

1931. *Los instrumentos musicales de los indios Uruchipayas.* Traducido por Karl Gustav Izikowitz. Mecanografiado en posesión de la Universidad Católica Boliviana San Pablo. En: https://www.pueblos-originarios.ucb.edu.bo/ (consultado el 7 de abril de 2023).

1999. "Los indios uru-chipaya de Carangas II". En: *Revista Municipal Khana, Arte y letras*, vol. 48: 119- 127.

MONTELLANO, Violeta.

2012. "El tejido ayoreo como práctica encarnada de la vida con los Edopasade a través del Territorio". MUSEF. En: *Anales de la Reunión Anual de Etnología 2013. La rebelión de los Objetos: Enfoque Textil*: 137- 147. http://www.musef.org.bo/ (consultado el 28 de marzo de 2023).

MÚJICA ANGULO, Richard.

2022. "El 'Taller de Etnomusicología' de 1984. Aproximación a los archivos sonoros del MUSEF". En: *Thakhi MUSEF. Caminos del MUSEF. Revista digital boliviana*, vol. 5: 68-91.

2014. *Qina Quina y bandas en la Fiesta de San Pedro y San Pablo: Dinámicas musicales y culturales en la localidad de Tiwanaku (Dpto. La Paz, Bolivia)*. Tesis de licenciatura, carrera de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.

2013. El "Juramento" para el *sivivire*: Instrumentos musicales, danzas y músicas en San Ignacio de Moxos. En: *Reunión Anual de Etnología Nº 26. Tomo 2. Cultura(s) Popular(es).* Museo Nacional de Etnografía y Folklore, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. La Paz, Bolivia.

2011. *Jula jula. Análisis musicológico.* Pachakamani. www.pachakamani.blogspot.com (consultado el 19 de abril de 2023).

2009. *Inventario mínimo de instrumentos musicales tradicionales de Bolivia*. Manuscrito en biblioteca privada del Colectivo PachaKamani.

MÚJICA, Richard, David ESPINOZA, Dolores MAYORGA, Johnny GUERREROS y Guery LÓPEZ.

2012. "Música Aymara: Bolivia". En: *Música Aymara: Bolivia, Chile y Perú*: 1- 50. Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina-CRESPIAL. Cusco, Perú.

MÚJICA, Richard, Gloria VILLARROEL y Johnny GUERREROS.

2016. "Arte Plumario en el Altiplano Paceño: historia, danza y técnicas de los plumajes en comunidades aymara del departamento de La Paz, Bolivia". Editorial MUSEF. En: *Reunión Anual de Etnología* N° *29. La rebelión de los objetos: Arte Plumario*: 125-221. Museo Nacional de Etnografía y Folklore, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. La Paz, Bolivia.

MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE

1998. *Yaminawas: Gente de la selva* [11 min., 11 seg.) YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=MqmsDUMlDoM (consultado el 13 de abril de 2023).

NETTL, Bruno.

2002. "Últimas tendencias en etnomusicología". Editado por F. Cruces. En: *Las culturas musicales: Lecturas de etnomusicología*: 115-154. Editorial TROTTA. Madrid, España.

OPORTO, Luis.

1994. "Rosario del Ingre 'Fiesta Grande'". *Suplemento Viajes y Turismo*, 9 de octubre. La Paz, Bolivia. https://www.pueblos-originarios.ucb.edu.bo/digital/106001108.pdf (consultado el 3 de enero 2023).

ORTIZ, Edgar.

1986. *Los Mataco Noctenes de Bolivia*. Los Amigos del Libro. Cochabamba, Bolivia.

ORTIZ, Elío.

2002. *Cuadernos de Investigación de la Cultura Guarani 1*. Asamblea del Pueblo Guaraní-Teko Guarani. Santa Cruz, Bolivia.

PACHAGUAYA, Mario.

2018. "La vida cósmica de las piedras". Editorial MUSEF". En: *Anales de la Reunión Anual de Etnología N° 32, Rebelión de los objetos líticos*: 137-149. Museo Nacional de Etnografía y Folklore, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. La Paz, Bolivia.

PACHAKAMANI.

2005. *Lakita y Qina Qina.* En: Jach'a Kamani. Versión Demo [CD Multimedia]. Pacha Punku Multimedia-Utasa Estudios (consultado el 1 de mayo de 2005).

PANIAGUA, Narel, Rainer BURSSMANN, Carolina TÉLLEZ y Carlos VEGA,

2017. *La etnobotánica de los chácobo en el siglo XX.* Ethnobotany Research y Applications. La Paz, Bolivia.
https://www.researchgate.net/ (consultado el 10 de abril de 2023).

PAPRICA.

1998. *Pueblos indígenas de la Amazonía boliviana*. Compilado por Ana María Lema. Plurale editores, PNUD-CAF. La Paz, Bolivia.

PAREDES CANDIA, Antonio.

1991. *La Danza Folklórica en Bolivia*. Editorial Popular. La Paz, Bolivia.

PAREDES, Alfredo.

2018. *Idea con qhunqhuta-tutorial-Alfredo's Music Sojo.* YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=p91zdUf5cbs (consultado el 8 de mayo de 2023).

PATZI PACO, Félix., y Sandra RAMOS SALAZAR.

2002. *Economía y política de la Marka Achiri.* Instituto de Investigaciones Sociológicas UMSA. La Paz, Bolivia.

PÉREZ DE ARCE, José.

2015. "Flautas arqueológicas del Ecuador". En: *Resonancias*, vol. 19, núm. 37: 47-88.

2014. "Flautas de piedra combarbalita morada de Chile central y norte semiárido". En: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, vol. 19, núm. 2: 29-54

2004. "Influencia musical de Tiwanaku en el norte de Chile: el caso del *siku* y la *antara*". Compilado por Mario Rivera y Alan Kolata. En: *Tiwanaku Aproximaciones a sus contextos históricos y sociales*. Editorial Universidad Bolivariana. Santiago, Chile.

1995. *Música en la piedra. Música prehispánica y sus ecos en Chile actual*. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago, Chile

PÉREZ DE ARCE, José y Claudio MERCADO.

1995. *Sonidos de América. Museo Chileno de Arte Precolombino*. Museo de Arte Precolombino, Banco O´Higgins. Santiago, Chile.

PÉREZ DE ARCE, José y Francisca GILI.

2013. "Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: Una revisión y aplicación desde la perspectiva americana". En: *Revista Musical Chilena*, vol. 219: 42-80

PÉREZ, Rubén.

1989. "Los silbatos chaquenses". En: *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, vol. 8, núm. 2: 87- 97.

PROST, Marian.

1970. *Costumbres, habilidades y cuadro de la vida humana entre los Chacobo.* Instituto Lingüístico de Verano. Beni, Bolivia.

QUISPE, Filemón.

2008. *La quena mollo. Supervivencia y persistencia de música y danza tradicional andina.* Plural editores. La Paz, Bolivia.

ROSA, Hartmut.

2019. "La 'resonancia' como concepto fundamental de una sociología de la relación con el mundo". En: *Revista Diferencias*, vol. 1, núm. 7: 72-81.

ROZO, Bernardo.

2022. "Aliento y reversibilidad. Reflexiones sobre sonidos y músicas desde experiencias consustanciales con la abuelita Ayahuasca". En: *Contrapunto. Revista de Musicología del Programa de Licenciatura en Música*, vol. 2:160-211.

REY, Mónica.

1998. "La saya como herencia cultural de la comunidad afro-boliviana". En: *El tambor mayor. Música y cantos de las comunidades negras de Bolivia.* Documentación etnomusicológica N°6. Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño. Cochabamba, Bolivia.

RUIZ BOTELLO, Marwin y Edgar RUIZ BONILLA.

2016. "Ilabaya". *El Diario*, 23 de febrero. La Paz, Bolivia. Disponible en: https://www.pub.eldiario.net/ (consultado el 12 de abril 2023).

SABIDO, Olga.

2021. "El giro sensorial y sus múltiples registros. Niveles analíticos y estrategias metodológicas". Editado por B. Castillo y E. Rodríguez. En: *Etnografías desde el reflejo: práctica-aprendizaje.*: 243-76. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, México.

SAGÁRNAGA, Jédu.

1995. *Metalistería suntuaria del prehispánico*. Tesis de licenciatura, carrera de Arqueología, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.

SÁNCHEZ, Carlos.

2015. "Los primeros instrumentos musicales precolombinos: La flauta de Pan andina o la 'antara'". En: *Arqueología y Sociedad*, vol. 29: 461-494.

SÁNCHEZ, Walter.

2001a. "Patrimonio, propiedad intelectual, autoría y 'música indígena'". En: *Memoria. II Congreso Internacional sobre Patrimonio Histórico e identidad Cultural*: 359-369. Universidad Mayor de San Simón, Convenio Andrés Bello, Instituto Internacional de Integración. Cochabamba, Bolivia.

2001b. *El Festival Luzmila Patiño: 30 años de encuentros interculturales a través de la música*. Fundación Simón I. Patiño. Cochabamba, Bolivia.

SCHRAMM, Raimund.

1992. "*Ist'apxam*!–Escuchen! Tradiciones musical y oral aymaras". Editado por Hans van den Berg y Norbert Schiffers. En: *La cosmovisión aymara*: 309-347. Universidad Católica Boliviana, Hisbol. La Paz, Bolivia.

SIGL, Eveline y David MENDOZA,.

2012. *No se baila así nomás. Danzas autóctonas y foklóricas de Bolivia. Tomo 2.* Editorial de los autores. La Paz, Bolivia.

SIVERONI, Viviana.

2017. "Campanas cerámicas prehispánicas y la presencia de tráfico caravanero tardío en la Cuenca de Nasca, Sur del Perú". En: *Boletín de Arqueología PUC*, vol. 22: 277-305.

STOBART, Henry.

2018. "Sacrificios sensacionales: deleitando los sentidos en los Andes bolivianos". En: *Anthropologica*, vol. 36, núm. 40: 197-224.

2010. "Demonios, ensueños y deseos: Tradiciones de las sirenas y creación musical en los Andes sur centrales". Editado por A. Gérard. En: *Diablos tentadores y* pinkillus *embriagadores… En La fiesta de* Anata/phujllay. *Estudios de antropología musical del Carnaval en Los Andes de Bolivia. Tomo 1*: 183-217. Universidad Autónoma Tomás Frías, FAUTAPO, Plural editores. Potosí, Bolivia.

2006. *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*. Ashgate Publishing, Ltd. Hants, England.

1996. "Los *wayñus* que salen de las huertas: Música y papas en una comunidad campesina del Norte Potosí". Editado por Denisse Arnold y Juan de Dios Yapita. En: *Madre Melliza y sus crías:* Ispall Mama wawampi. *Antología de la Papa*: 413-430. HISBOL-ILCA. La Paz, Bolivia.

1988. *The* Pinkillos *of Vitichi.* Mecanografiado en posesión del Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz, Bolivia.

SUÁREZ, Tatiana.

2018. "Devoción versus conservación de bienes sometidos al rito de la ch'alla. Estudio de caso: Tata Santiago de Bombori". En: *Thakhi MUSEF. Caminos del MUSEF. Revista digital boliviana*, vol. 1: 43-66.

SZABÓ, Henriette.

2008. *Diccionario de la antropología boliviana*. Aguaragüe. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.

TORO, Sebastián.
2018. *Análisis de artefactos sonoros arqueológicos de la cultura Tumaco-La Tolita*. Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.

TORRICO, Benjamín.
1972. *Indígenas en el corazón de américa. Vida y costumbres de los indígenas de Bolivia.* Editorial Los Amigos del Libro. Cochabamba, Bolivia.

TURINO, Thomas.
1998. "La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los aymara del sur del Perú". Editado por R. R. Romero. En: *Música, danzas y máscaras en Los Andes*: 61-95. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.

UNEP.
1996. *Diagnóstico ambiental del Sistema Titicaca-Desaguadero-Poopó-Salar de Coipasa (Sistema TDPS) Bolivia-Perú.* Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente. Washington, D.C., Estados Unidos. https://www.oas.org/dsd/publications/Unit/oea31s/oea31s.pdf

WIKIPEDIA ENCICLOPEDIA LIBRE.
2022. "Una imagen vale más que mil palabras". *Wikipedia, la enciclopedia libre.* https://es.wikipedia.org/ (consultado el 17 de enero de 2023).

VACA, Damián.
2010. *Música, danza e instrumentos tradicionales del departamento de Santa Cruz.* Fondo Editorial del Gobierno Autónomo de Santa Cruz de la Sierra. Santa Cruz, Bolivia.

VAN DEN BERG, Hans.
1989. *La tierra no da así nomás: los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos de los Andes*. CEDLA. Amsterdam, Países Bajos.

VILLARROEL, Gloria.
2012. "Expresiones textiles de los saberes climatológicos y rituales de productividad". En: *Anales de la Reunión Anual de Etnología. Fiesta y religiosidad*: núm. 26: 181-189. Museo Nacional de Etnografía y Folklore, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. La Paz, Bolivia.

YUJRA MAMANI, Carlos.
2022. "Un ensayo sobre las músicas y fiestas autóctonas". En: *Contrapunto. Revista de musicología del Programa de Licenciatura en Música*, vol. 2:18-39.
2005. Laq'a Achachilanakan Jach'a Taypi Amuyt'awinakapa. *Los grandes pensamientos de nuestros antepasados*. C&C Editores. La Paz, Bolivia.

ZELADA BILBAO, Fernando.
2009. "El poder del *siku* llama al *juyphi* (helada)". En: *Revista de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia*, año XIII, vol. 57:10-20.

ZIRIÓN PÉREZ, Antonio y Ana Lidia DOMÍNGUEZ RUIZ.
2017. "Introducción al estudio de los sentidos". En: *La dimensión sensorial de la cultura. Diez contribuciones al estudio de los sentidos en México*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Ediciones del Lirio: 9-31. Ciudad de México, México.

Entrevistas

Bianca Leigue,. Investigadora del Instituto de la Lengua y Cultura Moré. Entrevista 28 de abril de 2023, por Gabriela Behoteguy.

Denis Salazar. Gestor cultural de Tarata y fotógrafo profesional, entrevista realizada el 17 de marzo de 2023, por Gabriela Behoteguy.

Jacinto Mayer. Profesor tsimane, entrevista realizada el 18 de abril de 2023, por Gabriela Behoteguy.

Justino Sullcamani y Abdón Corina. Guías y representantes del conjunto Sikuris de Jutilaya. Entrevista realizada el 1 de marzo de 2010, por Richard Mújica.

Leandro Calamani (†). Secretario general de la comunidad de Taypi Ayca durante la gestión 2019. Entrevista realizada el 14 de marzo de 2019, por Gabriela Behoteguy.

Lucival Rodróguez. Profesor yaminawa, entrevista realizada el 24 de abril de 2023, por Gabriela Behoteguy.

Martín Saravia. Egresado de la carrera de Antropología (UMSA). Entrevista realizada el 28 de marzo de 2023, por Gabriela Behoteguy.

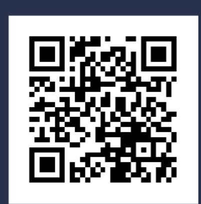
Nemecio Huanacu. Investigador local de Taypi Ayca, especializado en *sikuri*. Entrevista realizada el 18 de noviembre de 2018, por Gabriela Behoteguy.

Policarpio Choque. Agricultor de Chambi Chico (municipio de Tiwanaku). Entrevista realizada el 17 de junio 2007, por Richard Mújica.

Primitivo Alanoca. Conservador del MUSEF. Entrevista realizada el 24 de abril de 2023, por Gabriela Behoteguy.



Descarga los Catálogos Mayores del MUSEF
escaneando el siguiente QR:






ISBN: 978-9917-607-14-4







